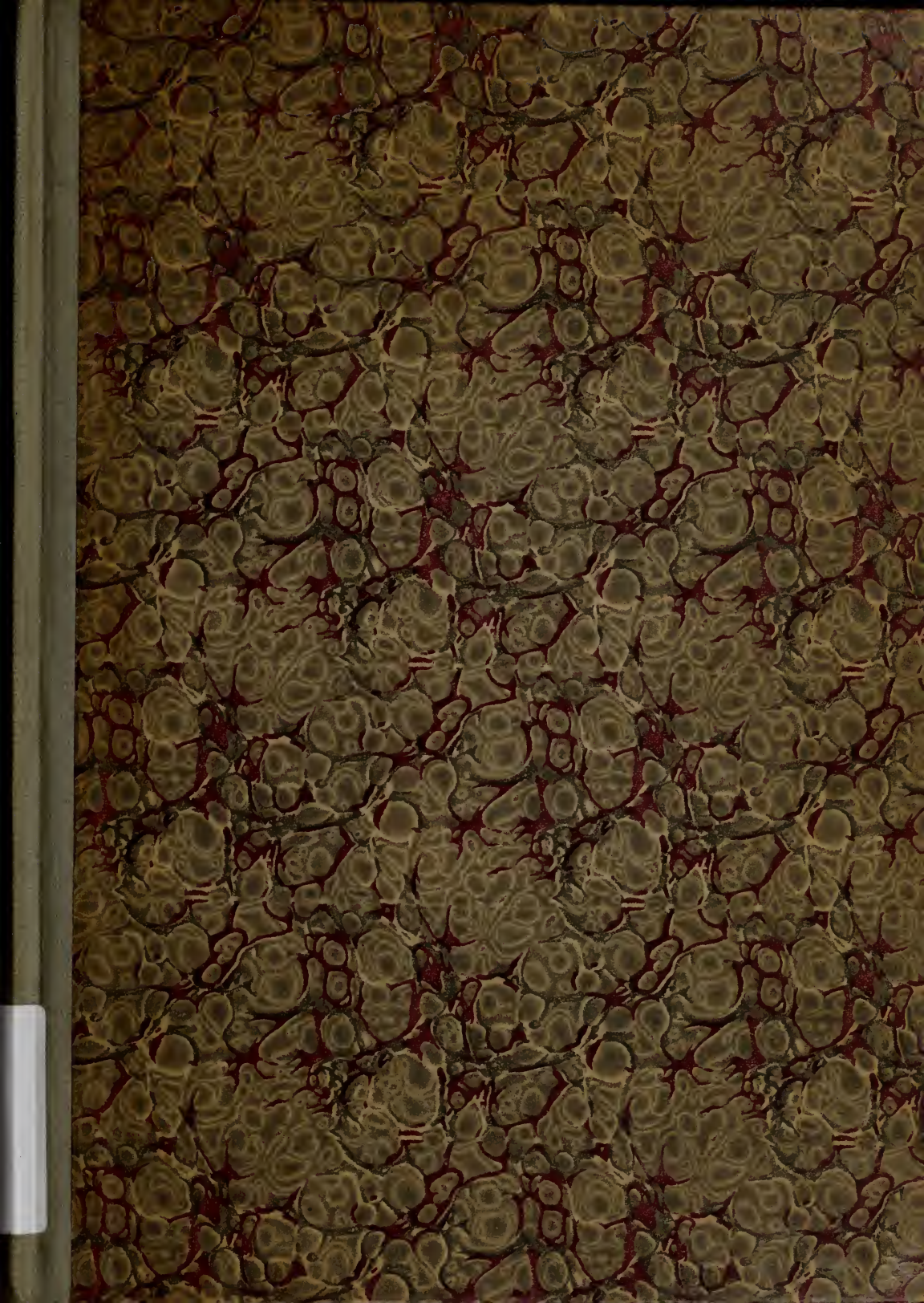

W. E. DUITS,
AMSTERDAM

~~98~~
10 L

457
W. E. DUITS,

LES GRANDS ARTISTES

BOTTICELLI

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Bellini (Les), par Émile Cammaerts.
Benvenuto Cellini, par Henri Focillon.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par Marcel Reymond.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par Marcel Reymond.
Callot (Jacques), par Ed. Bruwaert.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Corot, par Ét. Moreau-Nélaton.
Daumier, par Henry Marcel.
David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Ed. Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Giotto, par Georges Lafenestre.
Jean Goujon par Paul Vitry.
Goya, par Henri Guerlin.
Gros, par Henry Lemonnier.
Franz Hals, par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par Tristan Leclère.
Ingres, par Jules Mommeja.
Jordaens, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. Lavedan.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
André Le Nostre, par J. Guiffrey.
Peintres chinois (Les), par Raphael Petrucci.
Peintres de manuscrits (Les) **et la miniature en France**, par Henry Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs Allemands (Les), par Louis Réau.
Primitifs Français (Les), par Louis Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Puger, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Rubens, par Gustave Geffroy, administrateur des Gobelins.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Sodoma (Le), par Henri Hauvette.
Téniers, par Roger Peyre.
Titien, par M. Hamel, agrégé de l'Université.
Tintoret, par G. Soulier.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Van Eyck (Les), par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Vigée-Lebrun, par Louis Hautecœur.
Watteau, par Gabriel Séailles.

590-23. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

BOTTICELLI

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

451

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/botticellibiogra00schn

SANDRO BOTTICELLI

I

Ce petit livre est une grosse entreprise. Ruskin et les préraphaélites, les esthètes de la fin du XIXe siècle, les gens du monde, ont épuisé sur Botticelli pâmoisons et analyses sentimentales. L'histoire de l'art, depuis Vasari jusqu'à MM. Diehl, Horne, Venturi et Supino, a accumulé d'excellentes recherches érudites et critiques. Lui-même, bien qu'on ait exagéré à plaisir sa complexité, nous déconcerte. Regardons dans l'*Adoration des Mages* des Offices ce grand jeune homme vêtu de jaune, en qui les historiens, sauf Steinmann, s'accordent à dire qu'il a voulu nous faire confidence de lui-même : les traits sont arrêtés avec précision, mais les grands yeux rêvent ; cet inquiet s'est venu joindre à la foule florentine, et il s'en isole ; il est là pour assister à un mystère, et il s'en détourne ; sur ces joues et ce menton un peu lourd traîne l'incertitude de la volonté.

A consulter son œuvre et Vasari, tous les contrastes se heurtent dans son âme, dans sa vie, dans son talent.

« Persona molto piacevole », il crée quelques figures d'une ineffable mélancolie. Il est un peintre exquis de la femme, de la florentine, du moins en sa grâce nerveuse et fine, et il est misogyne, comme Léonard. Toujours frémissant et passionné, il voue son pinceau tour à tour à la Madone, qu'il fait rêver comme Vénus, et à la fille de la mer, qu'il fait parfois presque aussi chaste que la Vierge. Il célèbre la volupté païenne, et finit dans le mysticisme. Ce familier de Laurent de Médicis au temps où Florence goûtait l'ivresse du bonheur, se jettera dans les bras de Savonarole, et de la *Giostra* d'amour ira au bûcher des vanités. Son art, qui s'abandonne parfois au réel, raffine sur l'allégorie ; il est à la fois maladroit et recherché, archaïque et médiéval par bien des aspects, et pourtant d'un modernisme si aigu, que le XIXe siècle finissant y a cru trouver l'image de ses propres morbidesses. Les vicissitudes de sa renommée nous sont un autre problème : l'agent du duc de Milan, Ugolino Verino (1), Vasari, d'autres témoignages encore, nous ont dit combien il fut admiré ou aimé de ses contemporains, d'un Mécène comme Lorenzo de' Medici, d'un pape comme Sixte IV, d'artistes comme Léonard ; mais, six ans avant de mourir, dès 1504, l'ombre se fait si épaisse autour de lui, que nous ne savons plus rien, que sa mort. La légende d'un lamentable déclin croît immédiatement sur son tombeau ; puis, après 1850, presque tout d'un coup, c'est le réveil dans la gloire, sous

(1) Pour ces deux documents voir la *Rev. Archéol.*, 1901, 1, et le curieux manuscrit de la Laurentienne, à Florence. XXXIX, 40, fol. 26-28.

les brumes de Londres. Aujourd'hui, s'il plaît aux jeunes femmes, aux humanistes, à tous ceux qui ont de l'art une conception littéraire, il agace des artistes de profession. Précisant avec humeur la timide impression de quelques-uns, rares heureusement, un fin critique ose reléguer au « troisième ordre » (1) ce dessinateur aigrelet.

Pour expliquer en de brèves pages tant de difficultés il faut bien renoncer aux discussions de dates, d'attribution et d'exégèse. C'est parce qu'on a pris la peine de s'en informer qu'on a le droit de les éviter ou plutôt de n'en laisser affleurer que le résultat, et la faculté de choisir le certain ou le plus probable. Nous n'admettrons ici que les œuvres non discutées, en prenant pour base le catalogue si strict de M. Berenson, que les récentes découvertes de M. Venturi et le goût perspicace de M. Supino ont un peu élargi. Pour extraire d'elles l'essentiel, c'est aux portraits qu'il faudrait demander la méthode : fine précision dans la sobriété. A la richesse d'âme, à la profondeur d'expression quelques traits lui suffisent, parce qu'ils sont bien choisis et opportunément placés. Pour saisir à notre tour cette physionomie ondoyante, prenons Botticelli entre l'histoire et l'analyse. Puisqu'il fut la proie des événements et des influences, comme une feuille au vent, suivons-le pas à pas dans son évolution. Mais de 1460 à 1510 il reste bien lui-même dans cette diversité : c'est toujours le Botticelli, le Sandro délectable, qui a laissé dans le public une idée nette, bien que complexe ; elle nous reste même

(1) L. Gillet, *Raphaël*, p. 176.

si chère, que les rectifications de la critique nous bousculent comme une brutalité. Il faudra donc finir par prendre à part son génie si personnel et solliciter son secret.

II

Alessandro di Mariano dei Filipepi, Sandro en diminutif florentin, Botticello en surnom familier, naît en 1444 dans la via Nuova. Après une enfance fragile, que l'étude livresque ne passionne pas, son père le place chez un orfèvre. Un de ses frères était déjà orfèvre. Voilà le petit florentin mis à la discipline de l'art délicat qui a formé les plus grands artistes du Quattrocento. D'avoir ciselé l'or, serti le joyau, tressé le filigrane, sa peinture gardera le goût de l'ornement précieux, une « finitissima diligenza » du détail, et surtout la pratique de la ligne précise, posée comme un fil de métal. Dans les loisirs de la *bottega* il dessine, spontanément : cette vocation précoce du dessin déterminera aussi la qualité de son art. C'est elle du reste qui décide de sa vie, puisque son père, pour y répondre, le mène apprendre l'art de peindre chez maître Filippo del Carmine.

C'est vers l'année 1460. Florence, selon le mot de M. Varenne, semble borner sa pensée à la réalité immédiate, et l'art fait comme Florence. Paolo Uccello a décoré le chiostro verde, à Sta Maria Novella, de son dessin énergique et rude, excellent au raccourci ; Andrea del Castagno campe brutalement ses condottières et donne à ses saints des faces d'assassins ; Benozzo Gozzoli, dans

Cliché Alinari.

LA FORTEZZA.
(Florence, Musée des Offices.)

l'oratoire du palais de la via Larga, déroule le fastueux cortège des Mages-Médicis en marche vers la crèche, dans le paysage florentin. Dans l'atelier des Pollajuoli, les maîtres modeleurs, on moule sur le vif, on étudie le nu musclé, la perspective, et le problème souverain : donner sur la surface plane d'un tableau l'illusion des trois dimensions où le concret est saisi. Andrea Verrocchio, par le réalisme accentué de ses anatomies sèches, révèle la puissante domination de Donatello sur cette génération d'artistes. Ainsi, recherches scientifiques, naturalisme passionné, goût de l'antiquité déjà, entraînent cet art ardent et jeune, tout frais évadé du moyen âge. A côté, les œuvres de fra Giovanni da Fiesole, qui vient de s'endormir en 1455 dans la paix du Seigneur, maintiennent à peu près seules les droits de la vie spirituelle, et Filippo Lippi, moine sensuel, mêle à son christianisme un goût voluptueux de la vie.

Botticelli fait effort pour suivre ce maître souriant. Qu'il soit allé ou non l'accompagner à Prato devant les fresques du *Martyre de saint Étienne* ou du *Festin d'Hérode*, il gardera le souvenir de ses madones au béguin transparent et de cette recherche du mouvement, qui enlève Salomé dansant, dans un tourbillon de gazes légères. Mais qu'il le dépasse par l'idéalisme, par l'intensité de la vie intérieure et le soin du dessin ! Vers 1467, lorsque Filippo part à Spolète, il va finir son apprentissage chez les Pollajuoli, et peut-être, un peu plus tard, chez le grand Verrocchio. Certes, leurs méthodes positives lui en ont imposé : les madones

de sa jeunesse, surtout celle au buisson de roses des Uffizi, s'efforcent au modelé vigoureux; les visages ronds ont cet air grave et pincé, où parfois Verrocchio insinue un sourire qui semble saisi dans l'airain. Mais déjà il y a chez lui quelque chose de plus intime, une sensibilité voilée, presque rêveuse. Est-ce chez Verrocchio qu'il aurait connu Léonard? Toujours est-il que chez l'élève appliqué de ces réalistes sourd un lyrisme secret.

Voyez la *Fortezza* peinte en 1470 pour la série des Vertus que les Pollajuoli devaient représenter à la Mercatanzia. Dans une niche sculptée, rutilante de la polychromie des marbres, elle est assise, massue à la main, avec cuirasse et brassards. L'effort de perspective a trop allongé les jambes, l'orfèvrerie a enchâssé à la pointe des seins ces diamants bleus en cabochon, le travail du métal a modelé cette armure, ménagé ces durs reflets et sculpté ce manteau dont les plis ont la gravité du bronze : l'influence d'Antonio Pollajuolo est là. Mais le visage est bien doux pour une Fortezza! Elle a beau tenir la massue : sa petite tête ronde penche déjà avec une expression pensive, comme « en allée ». Dans cette œuvre d'éclat, de dessin rigide et de modelé trop ferme, il y a une détente, et c'est l'âme même de Sandro qui s'y est épandue. Pourtant, il craint encore de laisser trop voir de lui-même : aussi le *Saint Sébastien*, peint en 1473 pour Laurent de Médicis (musée de Berlin), est-il moins riche de nouveautés que de souvenirs. Lié au poteau, il barre de son jeune corps, que la douleur n'a point affaissé, le ciel et la campagne. L'horizon

Cliché Hanfstaengl.

SAINT-SÉBASTIEN.
(Musée de Berlin)

est très bas; cette perspective lointaine, où remuent de petits archers, où se profilent de petites choses sommairement travaillées, c'est le fruit des leçons d'atelier. Le saint surtout paraît sorti de la bottega d'Antonio Pollajuolo : un beau bronze, d'académie exacte, de technique poussée. Le soin du relief, c'est-à-dire la succession des plans, y va jusqu'à la dureté : les muscles, la rotule y font des saillies qui sollicitent la caresse des doigts; cela tourne comme la forme sculptée, la lumière ou l'ombre y coulent comme sur le métal poli. Cet éphèbe nerveux est à mettre à côté des David de Donatello et de Verrocchio au Bargello. Mais ce supplicié ne souffre pas, ne sent pas les flèches figées dans sa chair; il ne regarde pas là-haut, mais vers la terre où vivent les belles formes. Est-ce le souci que l'artiste a pris de l'exécution qui a amorti sa souffrance? Peut-être aussi que cet athlète élégant, peint pour Laurent, pense à l'antiquité où remontent ses lointaines origines. C'est déjà de l'art profane, que la cour des Médicis favorise : bonheur et beauté y composent un « euphémisme » selon l'idéal antique.

Mais chez Botticelli l'âme revient vite pénétrer la forme, même apprise. C'est donc l'expression qui, dans la *Madone Chigi* (1470-1475, musée Gardner à Boston), relève d'originalité les réminiscences, et décidément cette fois. La Vierge offre au bambino assis sur ses genoux un épi et des grappes qu'un adolescent au visage verrocchiesque lui présente. Pendant que l'enfant bénit le symbole eucharistique, la mère, les yeux baissés, songe au

double mystère qui y est signifié : la mort et la résurrection de son fils. C'est la première fois que l'artiste essaie de rendre la complexité des sentiments que la prescience de l'avenir, douloureux ou triomphant, fait entrer dans son cœur. Les plis du vêtement se sont un peu détendus depuis la *Fortezza*; le paysage, le ciel bleu, le soin des détails ont écarté l'angoisse. Cela reste jeune, frais, d'une douceur à peine attristée. Enfin le dernier pas vers la conquête de sa personnalité, il le fait vers la même date avec l'*Histoire de Judith et d'Holopherne*, que Vasari ne cite pas, mais que décrit Borghini. Le plus significatif des deux panneaux est celui de Judith et de sa servante rapportant au camp la tête d'Holopherne. C'est une vraie miniature de format et d'exécution : excellent champ d'épreuve pour cet artiste concentré, qui aura toujours beaucoup à dire sans bavardage. Le paysage qui s'étend derrière Judith est à la fois menu et indéfini : de minuscules philistins fuient dans la campagne, scandée de haut en bas par la taille svelte de l'héroïne. L'artifice linéaire pour faire fuir l'espace saute aux yeux, mais le piquant du détail et le charme du coloris sauvent tout. Au premier plan les deux femmes avancent, ou plutôt glissent d'un pas allongé, rythmé, qui sera une caractéristique du style de Botticelli. La jeune femme tient d'une main le glaive qui a tranché la tête et de l'autre l'olivier de paix ; même antithèse entre son expression virginale et l'acte héroïque qu'elle vient d'accomplir, entre sa petite moue boudeuse et la tête vulgaire de l'esclave et surtout celle d'Holopherne,

Cliché Alinari.

LE RETOUR DE JUDITH.
(Florence, Musée des Offices.)

exsangue tête de mort aux yeux clos. Le sens dramatique des contrastes est partout ici, mais ils se fondent dans l'inflexion générale des lignes, où se lit l'intention maîtresse du tableau : dessiner le mouvement. Le cyprès toscan qui est là, hampe rigide, n'est que pour le rendre plus sensible. Ces deux jeunes filles ne vont à cette allure, dans le remous des robes, du camp assyrien à Béthulie, que pour permettre à l'artiste de réaliser le rêve de tout artiste florentin : surprendre le dynamisme du corps humain en pleine action.

Ainsi, quand finit cette première étape, en 1473, Sandro, qui fut l'élève de deux ou trois maîtres, est déjà unique. Les formes que lui avaient apprises les positifs, il les spiritualise, les plie à son rêve. Il est maintenant en possession de son art : dessin serré, encore un peu contraint ; facture minutieuse, et surtout, par une intime contradiction qui sera le mal secret de cette œuvre, parti pris d'exprimer la mobilité des formes et les nuances de l'âme, qui sont sa vocation naturelle, avec la technique de la sculpture, qu'il hérite de ses aînés.

Au retour de Pise, où il faillit exercer son art délicat au Campo santo, à côté du terrible *Jugement Dernier* de Traini, il entre, en 1474, au service des Médicis. C'est la ferveur d'une double jeunesse : celle de ses trente ans, celle de la cité. Sous le gouvernement de Laurent il voit Florence, sans cesser d'être chrétienne, s'abandonner au plaisir de vivre. Sur la place de Sta-Croce, entre les

maisons à pignon, s'ébat le carnaval florentin. En 1469 Laurent y donne un grand tournoi; en 1475 Julien, *il bel Giulio*, y offre une giostra à sa bien-aimée, Simonetta Vespucci, « la sans pareille » : sur sa bannière Botticelli, peintre sur toile par occasion, représente une Pallas avec l'olivier, la tête de Méduse et Cupidon, allégorie de paix et d'amour conçue par son ami Politien. Ce parfait humaniste, et Laurent lui-même, choryphée de ce renouveau de l'imagination, du cœur et des sens, chantent en langue toscane le bonheur d'aimer et l'urgence de jouir de la vie, qui est si brève. Dans cette volupté une pointe de mélancolie s'insinue, qui l'avive et la relève de noblesse. « Que la jeunesse est belle! dit Laurent. Et pourtant elle s'en va : *di doman non c'è certezza*! » Les faits eux-mêmes imposent à cette avidité universelle du bonheur le sens de sa fragilité. Les belles jeunes femmes, qui sont la fleur de Florence, fauchées, tombent en gerbe. C'est le trop réel Triomphe de la Mort. Albiera degli Albizzi meurt en 1473 à seize ans, après le bal; Simonetta Cattaneo, l'aimée de Julien, meurt en 1476; Giovanna degli Albizzi, femme de Lorenzo Tornabuoni, meurt en couches en 1488. Florence les pleure, Politien leur rime des thrènes ou des apothéoses, Botticelli avait fixé de son pinceau la grâce éphémère des deux dernières et cette atmosphère d'allégresse mêlée d'inquiétude où Florence s'enveloppe.

La fièvre de penser et de connaître s'ajoute à celle de jouir. Près de lui, à la cour de Laurent, Cristoforo Landini commente Virgile, Dante et Boccace : il leur emprun-

Cliché Hanfstaengl.

MARS ET VÉNUS OU LE SONGE DE JULIEN.
(Londres, National Gallery.)

tera des sujets. Marsile Ficin, chanoine de S. Lorenzo, se prépare à traduire Platon et réalise dans l'*Accademia Platonica* le rêve de la Renaissance florentine : concilier le christianisme et la sagesse antique. L'œuvre de Botticelli aussi essaiera d'imprégner du sentiment chrétien les sujets ou les formes que la Grèce et Rome avaient inventés. L'antiquité d'ailleurs lui offre ses sculptures, ses camées, dans les collections de la via Larga ; dans les *Stanze* de Politien il trouve les réalités de la vie inextricablement tressées de mythologie ; dans les traités d'Alberti il pourrait retrouver ses allégories et son canon de la beauté. Et tandis que sa rivalité avec Ghirlandajo lui impose l'attention au réel, l'amitié de Léonard, entre 1474 et 1480, sauvegarde chez lui le souci de la vie intérieure. Sensible au moindre souffle, ce féminin s'ouvre à toutes les tendances de la vive et mobile Florence : jouissance païenne et mysticisme, antiquité et vie présente.

C'est Politien qui lui a fourni en 1475 le sujet du *Rêve de Julien* à la National Gallery. Il dort. Idéalisé en héros nu, la tête rejetée en arrière dans un raccourci audacieux et fort réussi, la ligne de son corps est d'une arabesque recherchée. Simonetta, dont voici le portrait, d'ailleurs analogue à celui du musée Stœdel à Francfort, front haut, fins sourcils, bouche fine et menton effilé, lui apparaît, couchée sur le coude comme les dames étrusques sur les sarcophages. Jusque chez Botticelli la vieille Étrurie prolonge ses survivances. Elle est dépouillée de l'armure de Mars, en simple tunique blanche, accessible par la seule

vertu de l'amour. La tunique légère s'affaisse autour d'elle en petits plis secs, brisés comme chez les flamands. Tout le détail est raffiné, très écrit par un pinceau à pointe aiguë. Ésotérisme et minutie, les préraphaélites ont doublement aimé cette œuvre. Sortis du bois, des petits faunes cornus, exquis de joliesse et d'espièglerie, jouent avec la lance et le casque de Julien ou soufflent de la conque à son oreille. Retenons-les : ils sont l'effort le plus heureux du Quattrocento florentin pour exprimer la grâce ronde de l'enfant; du reste c'est le seul sourire de l'œuvre de Botticelli, et c'est l'alexandrinisme de la cour médicéenne qui l'y a posé.

Mais le naturalisme florentin gagne ce poète du rêve, toujours inquiet de nouveauté jusqu'à sortir de lui-même. Le voici en veine de portraits. Le jeune homme de la National Gallery et plus encore le *Piero di Lorenzo de' Medici* des Offices témoignent qu'il savait saisir la nature sur le vif, avec une franchise directe, sans que le souci de l'âme volatilise la forme. Quel modelé, en effet! Sous la calotte vermillon la figure de Piero est d'un relief presque trop ressenti ; la maigreur osseuse détache un à un tous les traits du visage : autant d'accents à l'expression. Du reste il tient entre ses mains le symbole même de cet art : c'est la médaille du vieux Cosme au profil pointu, taillée en creux dans le panneau. Précision du dessin et modelé sculptural, il y a entre la médaille du grand-oncle et le portrait du petit-neveu une piquante parenté de facture et de style. Mais c'est surtout dans l'*Adoration des Mages*,

Cliché Alinari.

L'ADORATION DES MAGES.
(Florence, Musée des Offices.)

tableau votif peint en 1478 pour Sta-Maria Novella après l'attentat des Pazzi, que pour la première fois Botticelli révèle tout son génie, même dans la soumission au réel. La recherche de l'inédit a changé la disposition traditionnelle : la Vierge n'est plus sur le côté, mais au centre. A droite et à gauche les Médicis forment deux groupes, comme devant la tour de Babel au Campo santo de Pise ou dans les fresques de Ghirlandajo à Sta-Maria Novella : composition équilibrée, d'une harmonie grave et presque liturgique, que l'inquiétude de Sandro aura bientôt rompue. Et dramatique avec cela ; c'est fini du hiératisme ancien : tous, en bons florentins, s'occupent du spectacle, adorent à genoux, ou en causent debout. Ces Mages, ce sont les Médicis et leurs familiers, car l'essentiel, dans cette Adoration, ce n'est pas la Sainte Famille : c'est la famille médicéenne. Les voilà tous : Cosme l'ancien au profil coupant, Julien vêtu de noir, coiffé d'une chevelure noir de corbeau ; Laurent, fier, les deux mains sur la poignée de l'épée... A droite, une rangée de florentins à face rasée, expressive sinon belle : aigu est ici le sens de l'individualité. Enfin près du grec Johannès Argyropoulos à longue barbe, Botticelli lui-même, drapé dans le manteau toscan ; il se détourne de la scène religieuse pour nous montrer son visage et nous dire : ceci est de bon ouvrage, et c'est moi qui l'ai fait. Riches costumes, citoyens notoires, Médicis, voici un étincelant résumé de la Florence de 1478 : c'est la joie du réveil après les ténèbres sanglantes où elle a failli sombrer. Sa splendeur, le portique ruiné qui dresse sa majesté dans

la campagne font honte à la cabane de l'Évangile, mais un coloris clair et chaud, où se fondent les rouges, les bleus et les jaunes, enveloppe tout de son harmonie. Une vive admiration accueillit ce chef-d'œuvre, qui a de l'ampleur malgré le soin du travail : ce serait déjà la beauté de la plénitude si la scène sacrée n'y était un peu sacrifiée au réalisme des portraits et à la gloire des Médicis.

La même année, en leur faveur encore, son art qui était né délicat affronte la brutalité : il peint par ordre de la Seigneurie sur la façade du Bargello l'effigie des Pazzi, les assassins de Julien, pendus « en d'étranges attitudes ». Tant pis pour notre préjugé : mais soyons sûrs que l'artiste des prétendues morbidesses exécuta au vrai ces pendaisons. C'est encore un sujet médicéen que traite la *Pallas* en 1480, mais allégoriquement. Il s'agit de glorifier le retour du Magnifique qui vient de détacher le roi de Naples de la coalition : Florence est soulagée, et Botticelli respire avec elle. L'allégorie est platonicienne : Pallas, blonde, élancée, saisit aux cheveux le centaure de la Discorde. Il ploie sous l'emprise, qui pourtant est débile comme le dessin de la main : Botticelli est peu propre à la vigueur. Le visage de la déesse est le plus grand effort qu'il ait fait vers la beauté palladienne ou gréco latine, c'est-à-dire régulière. Lui, a le torse fauve et velu, puissamment modelé, et une magnifique tête osseuse que quelque buste de philosophe cynique a évidemment inspirée. Construite à coup de ténèbres et de lumières elle a vraiment du caractère : n'en déplaise au peintre, l'être bestial est le

Cliché Alinari.

L'ADORATION DES MAGES : DÉTAIL.
(Florence, Mu ée des Offices.)

plus beau morceau de cette œuvre d'aspirations idéalistes. Et l'allégorie reste médicéenne : Pallas, qui est le bon gouvernement des Médicis, est ornée de rameaux d'olivier, l'olivier de la paix que Lorenzo rapporte, et sa robe est brodée de la triple bague à diamant, l'emblème de la maison. Au loin s'étale la mer pacifique, probablement le golfe de Naples, dans un bleu vert très chaud. Pensée subtile, beauté, laideur réaliste sont associées par un dessin qui n'est pas sans défaillances et que les repeints ont encore trahi. Mais, profonde, veloutée par les siècles apparaît la tonalité générale du tableau dans le salon du palais Pitti qu'il suffit à peupler.

Même en pleine période d'objectivité il lui était difficile d'échapper à sa tendance : peindre l'abstrait. Ce qui rend précieux le *Saint Augustin* de l'église d'Ognissanti, c'est la pensée rendue sensible par un art naturaliste, à force de détails concrets qu'un dessin très serré accumule. Peint à fresque en 1480 pour les Vespucci sur une paroi, en face du *Saint Jérôme* de Ghirlandajo, rien n'est saisissant comme la comparaison. Dans cette émulation évidente Botticelli révèle le plus intime de lui-même : vis-à-vis du *Saint Jérôme* serein dans la méditation, bien portant en sa solitude, voici un vieillard dont la pensée a dégarni le front, creusé les rides, amaigri les joues, tendu le regard vers l'invisible. Elle a émacié même les mains qui tiennent le livre ou pressent la poitrine dans un sentiment d'effusion. Incroyable est l'effort du dessin : chaque ligne, comme incisée dans le visage, grave un peu plus l'expression. Elle fut louée de tous, dit Vasari, pour avoir exprimé

« quella profonda cogitazione ed acutissima sottigliezza » de ceux qui s'adonnent à l'investigation des choses élevées. Un manuscrit couvert de figures géométriques, le pupitre, la mappemonde, des accessoires minutieusement rendus traduisent encore la spéculation, à leur manière. Aux Uffizi un autre *Saint Augustin* sur petit panneau s'essaie à la même spiritualité, mais en vain; seul le portrait de Sixte II à la Sixtine y parviendra. C'est donc ici, chez le peintre exquis ou profond du sentiment, la tentative la plus heureuse pour vaincre une fois de plus Ghirlandajo en consacrant un naturalisme aussi véridique que le sien à l'expression de la pensée sublime, qu'il ne connut point.

Enfin c'est dans le sentiment que Botticelli se repose, vers 1481, avec les madones de la galerie Poldi-Pezzoli à Milan et du *Magnificat* aux Offices, toutes deux analogues d'attitude et d'expression. Les tableaux de madones scandent sa carrière : ils y mettent le rythme d'un cantique. Le *Magnificat* surtout termine sur une note d'allégresse chrétienne, avant le départ à Rome, cette période florentine que l'orgueil des Médicis semblait avoir absorbée. Plus de complications d'allégorie ni de dessin : la plénitude du cœur fait seule la maitrise de l'art. Ce sujet d'ampleur solennelle, il réussit à l'enfermer dans le cadre circulaire d'un tondo ou médaillon ; c'est lui imposer la loi sobre du bas-relief. Heureux emprunt, déjà fait aux sculpteurs par Filippo Lippi, souvent avec gaucherie! Mais la contrainte se résout ici en beauté ; l'attitude penchée de la Vierge et des anges sur le bambino était une nécessité : elle devient de

Cliché Alinari.

PALLAS ET LE CENTAURE.
(Florence, Palais Pitti.)

l'amour unanime. Une série de cercles concentriques fait en effet tourner la composition autour d'un centre sentimental qui est l'Enfant, et d'un centre exact qui est la vallée bleue où serpente une rivière : dans ce bas-relief serré s'ouvre ainsi une évasion, et la scène religieuse s'accompagne de la poésie des choses. La Vierge fait jouer l'Enfant avec une grenade, et de l'autre main, élégante de facture jusqu'à la préciosité, trempe dans l'encrier la plume qui vient d'écrire sur le livre : *Magnificat*. C'est donc la mère heureuse et la Vierge glorieuse que le sujet annonce : les anges en effet, beaux adolescents de Florence, s'empressent et élèvent une couronne sur sa tête ; l'or ruisselle en rayons autour des fronts, pose ses reflets sur les cheveux ou les broderies ; le coloris est frais, particulièrement riche dans l'écharpe orientale de la Vierge. Tout donne à l'ensemble une grandeur de cérémonie. Et pourtant la Vierge est presque triste. Sa tête exquise est modelée dans la paleur. Un voile transparent et l'encadrement des molles nattes blondes amortissent encore tout éclat. Est-ce l'âme de Botticelli qui est là, toujours voilée, ou la contrainte de son dessin, qui ne laisse presque jamais s'épanouir la physionomie ? Le visage, analogue à celui de la Pallas, rappelle encore un dessin de Léonard à la Bibliothèque de Windsor. C'est en effet, l'époque où le lombard méditatif, qui ne part à Milan qu'en 1483, a pu influer sur notre lyrique, déjà si proche de lui.

Ainsi Botticelli, de 1474 à 1481, est sollicité entre son démon intérieur et l'attrait nouveau qu'exercent sur ces

Florentins, à peine échappés au gothicisme, la vie et les choses. Malgré tout, c'est la Florence positive, attentive au présent, au réel, quitte à les relever de fiction, qui l'a emporté. A ce contact et à l'exemple de Ghirlandajo la ligne onduleuse de la Judith s'est calmée, l'observation précise a prodigué les portraits, la complexité de la tendresse et de l'inquiétude chez la Madone Chigi est devenue dans le *Magnificat* profondeur presque sereine. Aux inspirations de Florence et du paisible Domenico, à qui chaque jour suffisait, qu'allait ajouter la Ville éternelle ?

En 1481, en effet, Sixte IV l'appelle à Rome pour décorer sa nouvelle chapelle du Vatican, qui sera la Sixtine. Sa renommée avait donc volé de l'Arno au Tibre ; il est superflu de supposer, avec Vasari, qu'il avait mission de diriger les travaux. Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, Pietro Vannucci, peut-être Signorelli, bientôt Pinturicchio et Piero di Cosimo sont aussi venus ou vont venir. A côté de la précision florentine ombriens et toscano-ombriens apportent l'intensité du sentiment, le sens de l'espace et le goût du décor. Ils ont stimulé son génie.

Mais Rome surtout, en trois ans, lui a dicté sa loi. A regarder les trois fresques qui sont sa part, la *Tentation du Christ*, l'*Histoire de Moïse* et le *Châtiment de Coré, de Dathan et d'Abiron*, elle aussi l'a détourné de son rêve vers le présent et l'antiquité. Rome impose à tous, même au mystique fra Giovanni de Fiesole, la même discipline :

l'histoire, et son objectivité. Dans l'allusion contemporaine le pontificat de Sixte IV a remplacé ici le principat des Médicis ; la façade de l'église accolée à l'hôpital de Santo-Spirito représente le Temple de Jérusalem parce que le pape franciscain, épris de charité médicale, vient de l'ouvrir aux lépreux : le lépreux guéri a lui-même la mine d'un convalescent d'hôpital. Dans le châtiment des lévites révoltés ce blasphémateur qu'on lapide est l'archevêque de Carinthie, que Sixte IV vient de faire jeter en prison à Bâle. C'est dire, après Steinmann, que les portraits abondent, étonnants de caractéristique individuelle et de vie dans le costume contemporain : « On dirait d'un mystère dont les tréteaux seraient envahis par les spectateurs (1). » Ou plutôt ceux qui sont ici, Botticelli le sait, sont eux mêmes les protagonistes de la scène historique : leur individualisme orgueilleux, qui est bien de la Renaissance, a voulu que le peintre les campe dans ces fresques comme ils se campaient dans la ville catholique, c'est-à-dire universelle, devenue leur domaine d'exploitation. Si l'*Adoration des Mages* résumait Florence, ces trois fresques concentrent l'image de Rome, artiste, humaniste, et surtout patricienne. Il est même visible que l'artiste impressionnable laisse plus profondément pénétrer en lui l'empreinte de la cité qui contenait à ses yeux le passé et l'avenir du monde. Voici, dans le *Sacrifice du Lépreux*, le Pontife lui-même, en profil aquilin, sous la tiare du grand prêtre ; dans *la*

(1) Bertaux, Rome, p. 144.

Tentation du Christ ses neveux, Girolamo Riario, glabre et sec comme un César de médaille, avec le bâton de gonfalonier de la Sainte Église, et devant lui Julien de La Rovère, alors légat en France et qui sera Jules II. Parmi les lévites rebelles André Zamometic, tout chenu, se défend contre les pierres pendant que le joli Alexandre Farnèse, le futur Paul III, et son précepteur Pomponius Lætus se promènent en dépit du drame, comme sous les platanes d'Akadèmos. Botticelli lui-même, s'il faut en croire Steinmann, est là, figure anguleuse et un peu triste, derrière le lapidé.

Mais Rome est cosmopolite. Dans la caravane d'hébreux que Moïse conduit en Égypte, deux de ces personnages à barbe et turban orientaux sont des sémites caractérisés. Voilà la vérité ethnographique saisie par notre prétendu rêveur. C'est à Rome qu'il a vu cette scène de déménagement populaire : une jeune femme se penche vers son bambin fatigué, qui se suspend à sa main, un adolescent a pris son fox-terrier sous son bras pour lui épargner le chemin. Les incidents familiers de la rue atténuent la haute mélancolie de l'exode. Mais à Rome il a surtout senti la majesté des restes antiques. Vasari nous rapporte qu'il étudia thermes, arcs, colonnes, obélisques, amphithéâtres, aqueducs, et qu'il reproduisit, d'un dessin sans doute acidulé, le prodigieux Colisée. Derrière les lévites en rébellion l'arc de Constantin dresse sa masse : est-ce simple archéologie, ou un symbole de l'éternité romaine devant qui passent les contingences, sans l'ébranler ? Architecture et bas-reliefs en sont scrupuleusement exacts ;

des portiques en ruine s'élèvent près d'une colline qui évoquerait le Palatin si elle n'était baignée par une me-de songe. Ainsi l'art romain, l'art impérial de la décar dence, le corinthien, se sont imposés à ce florentin exquis. Qu'il est éloigné pourtant de cette gravité et de cette richesse chargée ! Par origine et par nature il est bien plus près de la grâce hellénistique et gréco-romaine. Aussi a-t-il croqué, dans la *Guérison du lépreux*, la jolie statuette de l'*Enfant au serpent*, du musée du Capitole. Comme celle-ci défendait sa colombe, le bambin se retourne terrifié vers le reptile qui lui pique la jambe. C'est aussi vivement tourné qu'une épigramme de l'Anthologie ; mais en se troussant jusqu'au ventre pour retenir dans sa chemisette les grappes du Seigneur il a laissé le style de la robe aux beaux plis pour la familiarité italienne. Toujours est-il qu'après la mythologie à Florence voici les formes antiques à Rome. Pas plus que ses concitoyens, l'Angelico et Ghirlandajo, il n'a traversé impunément les *Mirabilia* ou *Antiquitates Urbis*.

Mais dans ce naturalisme et cette archéologie son indéfectible tendresse de sentiment s'est insinuée. Elle est perceptible déjà au-dessus des grandes fresques, parmi l'assemblée solennelle des papes martyrs peints comme des statues sous des niches. Impossible de lui contester au moins les papes Sixte II et Étienne, qui de la main contiennent leur cœur, comme le Saint Augustin d'Ognissanti : ce sont de pures effigies d'amour mystique. N'oublions pas, sans exagérer ce trait, que l'Ombrie a pénétré dans la

Sixtine avec le plus grand de ses peintres, avec l'esprit ou du moins les souvenirs du franciscain Sixte IV, et que dans la *Tentation du Christ* il nous semble voir se profiler sur la colline, près d'un lac comme le Trasimène, la cité séraphique, Assise. On a remarqué finement que le geste dont Moïse, devenu presque centenaire, lance l'anathème sur les rebelles engloutis, ressemble à une bénédiction. La bucolique entre ici avec les jeunes femmes, costumées comme des nymphes, qui apportent pour le sacrifice du lépreux des fagots ou des colombes dans une corbeille; elle passe dans le paysage, qui mêle aux rocs la poésie de l'eau et dresse une fois le cyprès fuselé à côté de l'ormeau ou du chêne aimé des La Rovère. Certes, ce toscan n'a pas comme les ombriens le sens de l'espace et de l'atmosphère où baignent les choses; l'exemple du Pérugin, qui étalait sur la paroi d'en face, autour de la *Remise des clefs* à saint Pierre, une étendue lumineuse, ne paraît pas lui avoir servi. Cependant le paysage, clos et encombré de collines derrière la *Vie de Moïse*, s'entr'ouvre d'une échappée dans le *Sacrifice du lépreux* et on le voit à travers l'arc de Constantin fuir dans l'horizon clair, sur le golfe où glissent des nefs. Tel qu'il est, et peut-être exécuté par Filippino Lippi, il encadre dans la *Jeunesse de Moïse* une bien fraîche idylle. Entre les sept épisodes, le meurtre de l'Égyptien, la fuite au pays de Madian, l'apparition sur le mont Horeb etc..., Botticelli a choisi pour l'avancer au premier plan, et au centre, le moins important parce qu'il est le plus poétique: la ren-

Cliché Alineri.

SAINT AUGUSTIN.
(Florence, fresque de l'église d'Ognissanti.)

contre du prophète et des trois filles de Jéthro, près du puits d'où les méchants voulaient écarter leurs troupeaux. A la tombée du soir, sous un bouquet d'arbres, Moïse, non pas le prophète puissant et solitaire de Michel-Ange, mais jeune, penché, verse dans l'auge l'eau qu'il a puisée pour abreuver leurs brebis. Les bergères blondes, appuyées sur la houlette, regardent tout émues cette condescendance. Cambrées selon un rythme secret, on devine déjà sous leurs robes d'Orient agencées par la fantaisie, le corps souple des trois Grâces. Chez celle qui tourne le dos la ligne sinueuse qui descend de la nuque au talon pourrait passer pour la formule linéaire de l'Eurythmie. La grâce flexible de ce dessin défie les ressources du langage : c'est de la musique fixée.

C'est donc le sentiment qui a composé ces trois fresques et préféré entre les épisodes multiples de chacune celui qui doit concentrer l'intérêt. La multiplicité même des épisodes, qui montrent trois fois Moïse dans une fresque et sept fois dans l'autre, n'est pas, comme on l'a dit, une défaillance de l'artiste. Ou bien, selon Müntz, elle lui a été imposée par le pape, comme dans plusieurs autres fresques de la Sixtine, ou il s'est voulu conformer aux traditions des miniaturistes et des giottesques dans l'ensemble d'une décoration que l'esprit scolastique a conçue. S'il est inférieur à Ghirlandajo pour la gravité et la noblesse de l'ordonnance, il y en a pourtant une ici, plus subtile; l'oasis du désert biblique, la façade de San-Spirito, l'autel du sacrifice devant l'arc de Constantin situent une idée maîresse et commandent la distribution des masses. Le goût

de l'action a prodigué dans le *Châtiment des lévites* et dans le *Sacrifice du lépreux* une gesticulation superflue, mais la vie des groupes, l'attrait du détail pétillent. Décidément le rêveur a quitté son jardin secret pour écrire dans la Ville de l'Histoire sa « cronaca ».

A-t-il exécuté à Rome d'autres œuvres? L'*Adoration des Mages* en médaillon de la National Gallery et surtout celle de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg semblent porter la forte empreinte de l'art romain. Les chevaux de Monte-Cavallo, les socles de marbre sculpté, les piliers à chapiteaux ioniques, les vieux aqueducs qui arrivent à grands pas de la campagne, en boitant, encadrent l'humble Noël. La fameuse Derelitta est de sentiment trop moderne, même chez Botticelli, pour être du Quattrocento et par surcroît de Rome. Qu'importent ces incertitudes? La Sixtine nous révèle chez l'artiste l'équilibre du sens du réel et de la vie intérieure, de l'idéalisme et de l'observation. C'est bien là l'éclectisme romain, qui fond tous les contrastes. L'antiquité lui a révélé ses monuments et la sérénité de ses formes, la pratique de la fresque a donné de l'ampleur au talent qui avait commencé dans la *Judith* par le faire minutieux de la miniature. Après la ville des Médicis, la cité des Césars, puis des Pontifes, lui fut comme un miroir du monde où son horizon et son art se sont élargis.

Pourtant, ni chez les Médicis, ni à la Sixtine il n'avait été vraiment lui-même. Mais lorsqu'il retourne à Florence à

Cliché Alinari.

MADONE DU MAGNIFICAT.
(Florence, Musée des Offices.)

la fin de 1483, avec la consécration de Rome, désiré par la Seigneurie qui l'avait prié dès 1482 de décorer à fresque la salle d'audience du Palais-Vieux, content d'avoir réglé ses comptes avec la vie, d'avoir prouvé qu'il savait regarder tout comme un Ghirlandajo les hommes, les objets, l'univers que résument les cités toscane et romaine, alors il rentre dans sa vraie nature, un peu repliée et comme voilée, attentive aux échos que les choses éveillent en elle. C'est l'art de sa jeunesse, celui de la *Judith* et de la *Madone Chigi*, qui lui revient au cœur et sous le pinceau. Sur les visages amincis l'expression va se faire plus passionnée et se pénétrer de mélancolie, les mouvements se compliquent, le dessin s'inquiète, la forme s'allonge jusqu'à la grâce maladive et perd l'aplomb de la commune humanité pour ondoyer et danser. Sur le réel qui l'avait un instant dominé, Botticelli, qui a quarante ans, prend sa revanche ; il lui impose les rêveries de sa solitude. L'antiquité même lui sert à les alimenter; au lieu de subir la dure autorité de ses monuments, arcs ou portiques de marbre, il fait appel à sa mythologie : la fraîche imagination des Grecs y parle à la sienne, à mi-voix.

Après une brève échappée dans le pays brûlé de Volterra, où il fleurit de fresques pour Laurent le Magnifique la villa du Spedaletto (1483), il retrouve Florence plus complaisamment païenne qu'à son premier départ. Dans l'Accademia platonica, à côté du néo-platonisme du chanoine Marsile Ficin, Pic de la Mirandole apporte la recherche des secrets de la nature universelle. On ne se détourne des

dissertations où Platon est révélé comme précurseur de Jésus que pour écouter les stanze de Politien, les canzoni du Magnifique, et se livrer à la gaieté du bonheur, surtout dans les fêtes du printemps. Le printemps est la saison exquise de Florence; mais en 1484 particulièrement, en plein renouveau païen, la jeunesse, l'amour, les fleurs y composent une ivresse que les poésies des humanistes distillent vers à vers, dans des octaves fluides. Botticelli ne fait que mettre en couleur les « rime » où apparaît *novella Flora*. « Elle fait, dit Laurent, la Terre germer et sortir mille fleurs nouvelles, variées de coloris. Amoureuse est l'harmonie que font les oiseaux; en percevant la chanson de la Terre ils sont énamourés. Lors, les bois revêtent de feuilles leurs rameaux desséchés, en entendant son langage et combien il est doux. » Et chez Politien voici Primavera, dans la fameuse ballade des roses : « Entour moi étaient violettes et lys parmi l'herbe verte, et gentilles fleurs nouvelles, bleues, vertes, jaunes, candides et vermeilles. Adonc tendis la main vers elles pour adorner mes blonds cheveux et ceindre d'une guirlande ma coiffure. » Mais le printemps, c'est aussi le Triomphe de Vénus pour ces humanistes, et Politien la montre s'avançant dans son royaume, « jardin perpétuel » que rafraîchit de son ombre « le grand arbre aux fruits dorés. » Imprégné de cette poésie où se concentre l'allégresse de tout le peuple florentin, peut-être même de la poésie de Virgile, d'Ovide et de Théocrite que Politien commente de 1481 à 1484 dans le « Studio fiorentino » ; pénétré aussi du Traité de la Pein-

Cliché Alinari.

LES FILLES DE JÉTHRO ET MOÏSE : DÉTAIL DE LA JEUNESSE DE MOÏSE.
(Rome, fresque de la Chapelle Sixtine.)

ture de L. B. Alberti, auquel il emprunte le groupe et l'allure des trois Grâces, Botticelli fête lui aussi Primavera. En la caressant de son pinceau il songe sans doute à la villa de Castello pour laquelle Lorenzo di Pier Francesco lui a commandé le tableau : c'était y installer en permanence le « ben venga Maggio » de la campagne florentine. Laissons les exégèses parfois bizarres des érudits allemands (1) : quel que soit l'inexpliqué que l'œuvre recèle encore, c'est bien le renouveau, la « vita nuova » dans la nature et dans les cœurs, le printemps et l'amour, que notre lyrique célèbre ici sur le mode mythologique, avec des sonorités qui ne sont qu'à lui.

Sous un bosco d'orangers dont Mercure fait tomber les fruits, sur l'herbe piquée de fleurs, Vénus rythme de la main la danse lente des Grâces. Au-dessus de sa tête Cupidon darde sur elles ses flèches. A droite Primavera s'avance en répandant des fleurs, et Flore, poursuivie par le Zéphyre qui souffle à pleines joues, fuit en mâchonnant une fleur. Les fleurs, une profusion inouïe de fleurs, donnent son sens au tableau et son charme le plus sensuel. Botticelli, fils de Florentia, cité du lys, fête ici sa maggiolata, celle dont nous retrouvons tous le parfum en avril ou mai de San Miniato à Fiesole. Primavera surtout a piqué ses cheveux de marguerites, de bluets et de myosotis ; à la ceinture, une

(1) C'est simplement une curiosité de savoir que Jacobsen voit dans la Primavera une triple représentation de Simonetta, vivante, ressuscitée, et entrant dans la vie nouvelle ; Stillmann la commémoration du mariage de Giovanna Tornabuoni, Wilhelm Uhde le Mystère de la Femme, Wickhoff enfin l'inspiration du Mythologicon de Fulgence.

guirlande de roses; sur sa robe sont fixés bluets, œillets rouges, campanules et roses naines; des plis de sa robe elle répand des roses, avec le geste virgilien. Un art impeccable de peintre botaniste a planté sur le pré de grands iris mauves que notre art nouveau pourrait cueillir. Mais tout ce naturalisme, si attentif à l'aspect superficiel des choses, s'enveloppe de poésie subtile. Entre les deux groupes de trois, symétriquement espacés, Vénus est seule, tête penchée, presque dolente, scandant d'un geste quasi liturgique une mélodie dont on ne voit pas la source. Elle est habillée, selon Politien: c'est Vénus chaste, presque pieuse, analogue à une madone sous la niche que lui font les rameaux croisés des orangers. Aucune action vraiment dramatique ne relie ces personnages. Un grand silence descend du bosco sur la déesse isolée, sur la triade isolée des trois Grâces, où chacune ne communique avec les autres que par l'enlacement des doigts : c'est un chœur d'a-partés ! Dans ce printemps méditatif l'allégresse profane de chacun ressemble un peu à la piété mystique des saints du Pérugin : il n'est pas jusqu'au pied soulevé de Mercure et de Vénus qui ne rappelle leur attitude incertaine entre la marche et le repos. Le souci de l'ensemble décoratif et surtout l'intensité du rêve ont raréfié la vie. Le dessin est à la fois frappé de constriction et inquiet. Comme le voulait Alberti, les Grâces, graciles, chastes elles aussi à force de minceur, effleurent à peine le sol dans des flots de gaze qui bouillonnent sur leur nudité : c'est un envol de lignes dans des dilatations diaphanes.

Cliché Alinari.

LA PURIFICATION DU LÉPREUX.
(Rome, fresque de la chapelle Sixtine.)

Nous verrons bientôt à quels excès tend ce dessin. La couleur est désormais passée, ce soleil couchant est terni; Zéphyre, que Botticelli avait voulu couleur des feuilles, a verdi et bleui jusqu'à la corruption. Les retoucheurs ont hâté le déclin de ce « printemps ». Mais quelque chose est resté sur le panneau : le rêve poétique du plus secret des peintres du xve siècle italien. Tandis que les florentins aiment l'action dans l'attitude et le geste, que lui-même l'avait aimée jusqu'au tumulte à la Sixtine et y reviendra bientôt, il y a ici comme un principe solitaire. Alors que l'esprit florentin est net et précis, cette œuvre garde du mystère. Rien d'antique ni de réel : c'est une vision, non « radieuse » comme on l'a écrit, mais d'une douceur grave. Dans le bruit de sa bottega, où lui même disait parfois des farces, il pouvait s'abstraire jusqu'à un tel quant-à-soi. Là est le germe de sa détresse finale. Le grand public tend à réduire toute son œuvre à la Primavera. Il y a un grain de justesse dans cette erreur copieuse : nul tableau n'est plus botticellien en ce sens que dans la figuration de l'amour et du printemps, thèmes essentiellement profanes, et avec les souvenirs d'une mythologie où les anciens sauf Lucrèce ont fait passer leur « evohe », il apporte un sentiment élégiaque et un art de frêle santé.

Même inspiration de Politien et d'Alberti, même accent élégiaque et presque moderne dans la *Naissance de Vénus*, destinée aussi à orner la villa de Lorenzo di Pier Francesco, le cousin du Magnifique. Malgré la différence de dimensions et malgré le fait que la Primavera est peinte à la détrempe

sur bois, la Nascita sur toile, il est donc probable qu'elles sont de la même époque (1484-1485), et de la même commande (1). C'est cette même saveur de spiritualité ou plutôt de sensualisme très raréfié, qui fit préférer Botticelli dans le concours que le délicat amateur institua probablement entre lui et Lorenzo di Credi. Nous possédons leurs deux études de nudité féminine pour la Vénus; celle du bon Lorenzo, aujourd'hui aux Offices, apparaît dénuée de toute idéalisation : c'est bien la vérité toute nue. Mais sur la surface pélagienne d'où elle est née, celle de Botticelli s'avance, nue, cheveux au vent, portée par une coquille que poussent Auster et Zéphyr étrangement enlacés. D'une main elle voile sa poitrine, de l'autre elle ramène sur son sexe ses cheveux blonds, que leur souffle fait onduler. Sur le rivage, près d'un bois de lauriers, une nymphe qui l'attend déploie déjà sur sa nudité un manteau brodé de roses. Le ciel d'où pleuvent des roses, et la mer, à force de bleu, font fête à la déesse de volupté. Mais que d'inquiétude en elle ou dans les choses, et quelle singulière répugnance chez Botticelli à exprimer le stable ! La mer mouvante, la conque où l'Anadyomène oscille avec la mer, les souffles (toujours personnifiés selon le vœu d'Alberti), la chute des roses, l'élan de la nymphe, le gonflement de sa robe et du manteau fleuri qu'elle destine à Vénus, rien n'est, tout est dans le devenir. En réalité, cette *nascita* est la fête du fieri universel. Deux lignes droites seulement : l'horizon de la mer,

(1) Ch. Diehl, *Botticelli*, p. 89.

Cliché Alinari.

LE CHATIMENT DE CORE, DATHAN ET ABIRON.
(Rome, fresque de la chapelle Sixtine)

te les hampes de bronze des lauriers. Et quelle transposition! Le mythe antique d'Homère s'est teinté de rêverie, ou même de tristesse. La statue antique de la collection des Médicis, dont Vénus est inspirée, a pris une grâce nerveuse, une tête penchée, des épaules paradoxalement tombantes. Dans le visage irrégulier, presque douloureux, s'ouvrent de grands yeux fixes, comme chez les madones prochaines. Heureusement, même sous les retouches et les écailles, la couleur est gaie parce qu'elle est claire.

Pour trouver de la nouveauté il faut donc arriver aux fresques peintes en 1486 dans la villa de Giovanni Tornabuoni, entre le Mugnogne et la Terzolla, en l'honneur des fiançailles de Lorenzo Tornabuoni avec Giovanna degli Albizzi. Elles décoraient toute une salle, superposées en registres comme les fraîches narrations des giottesques à Sta-Croce ou de Ghirlandajo à Sta-Maria Novella. Mais deux seulement nous restent, péniblement débarrassées des couches de chaux qui ont laissé sur elles un crépuscule gris: les sept Arts libéraux reçoivent le fiancé, les quatre Vertus cardinales offrent à Giovanna leurs présents. Dans la maussaderie de l'escalier Daru, au Louvre, elles apportent un peu de la grâce des collines fésuléennes où la villa Tornabuoni et ses contemporaines sont encore piquées parmi les oliviers.

Allégories encore, mais médiévales cette fois. Trivium et Quadrivium avec les attributs traditionnels de chaque art, cycle gothique des Vertus n'ont pas, depuis les fresques de la chapelle des Espagnols, déserté cette ancienne et

toujours jeune Florence, où le platonicien Landini est en train de commenter Dante. Dans l'art de Botticelli aussi le moyen âge, idéalisme, iconographie, technique, a laissé bien des survivances. En vertu du symbolisme de Martianus Capella, la Dialectique tient entre ses mains le scorpion comme au portail vieux de Chartres. Pour représenter les sciences ou aptitudes du fiancé, six jeunes femmes, que préside la Philosophie, sont assises en hémicycle dans l'attitude un peu dogmatique qui sied à leur dignité. La couleur de leurs robes est plus que grave : lourde. On s'attendait peu à cette scolastique aux pieds de Fiesole, sur les pentes fleuries où Philomène, Pampinée et leurs compagnes étaient venus s'asseoir en cercle, un siècle avant, pour conter le Décaméron. La deuxième fresque, où les Vertus apportent leurs présents à la fiancée, est bien plus vivante. Certes ces quatre jeunes femmes blondes ont encore quelque chose d'abstrait : leur grâce est spirituelle, leurs robes de fantaisie, mauves, jaune tendre, vert pâle, se soulèvent au vent de la terrasse en bouillonnements d'imagination. Mais le réel s'est tout de même imposé au peintre : le geste dont elles offrent leurs fleurs reste familier, familière leur causerie ; elles se tiennent gentiment par la main, comme des florentines qui montent prendre l'air à Fiesole, d'une démarche un peu dansante. Les deux fiancés sont authentiques et en costume florentin. Giovanna surtout, nez menu, petits yeux et bouche mince, est un portrait scrupuleux ; rien du type botticellien. Et il est si précis dans son charme, que Ghirlandajo va bientôt

le copier dans la *Visitation* à Sta-Maria Novella : la fiancée, puis l'épouse, venait de mourir en couches dans un deuil universel. Voilà un précieux témoignage de véracité offert par le plus véridique peintre de Florence. Parce que Sandro est sous la séduction du vrai et dans l'atmosphère d'un hyménée, son dessin s'est rasséréné ; dans l'attitude des deux fiancés, qu'il connaissait et aimait, dans leur costume, robe de docteur ou de jeune fille, la ligne est sobre, ferme ; les plis ont pris le sens de la pesanteur, ils tombent droit. avec la même gravité que chez les dames de Ghirlandajo en costume de visite broché d'or. Au contact de ces réalistes Tornabuoni, sur les flancs salubres de Fiesole, Sandro, pour un instant, peut-être pour la dernière fois, reprend contact avec les lois physiques et avec la vie. De celle-ci il note jusqu'aux promesses : le vigoureux bambir qui tient le stemme aux pieds de Giovanna est une allusion bien concrète à la famille espérée (1).

Après la villanelle, c'est fini de la sérénité du sentiment et du dessin. Déjà tourmentés dans les sujets qui auraient dû tenir du paganisme antique largeur, eurythmie, que va-t-il devenir dans le drame? La *Calomnie*, exécutée vers 1490, est cette fameuse allégorie que Lucien décrit d'après un tableau d'Apelle, et Alberti d'après Lucien. Toujours en proie à Alberti dont le Traité de la Peinture

(1) Il est d'ailleurs en veine d'hyménée : l'année suivante (1487), pour les noces de Lucrezia Pucci avec Pier Francesco Bini, il peint sur les quatre panneaux du coffre offert à la fiancée la sombre histoire de Boccace : Nastagio degli Onesti. Mais la main de ses élèves est là : le drame sanglant de la forêt de Ravenne ne fut point propice à son talent.

fut si fatal à l'art de la Renaissance, Botticelli la lui emprunte avant Mantegna et Raphaël. Hanté de la description sacrosainte puisqu'elle vient d'Apelle, hanté du désir de lui donner un cadre antique, il s'impose, lui si personnel, si fantasque, une double contrainte qui a tout figé, même les véhémences. Ce froid portique à trois baies, c'est la Renaissance classique. Comme cette solennité romaine lui ressemble peu! Il se laisse prendre pourtant à sa noblesse décorative, établit les perspectives, dresse corniches sur entablements, et goûte la beauté grave du cintre; il est vrai qu'il y encadre le ciel et la mer, pour échapper à l'oppression des masses. Aux frises et sur les socles, se déroulent de petits bas-reliefs amoureusement modelés, relevés de touches d'or aux saillies; un faune dévoile une nymphe endormie, des amours s'ébattent, un cortège de cavaliers défile, un centaure et une centauresse apportent la nourriture à leurs petits... Tous les thèmes gréco-romains et hellénistiques se retrouvent sous ce portique d'où l'atticisme est exilé. Dans les niches, des statues chrétiennes sont fièrement campées : l'une d'elles, David, est un souvenir du Saint Georges de Donatello, l'autre du Pippo Spano d'Andrea del Castagno. Un peu de la verte saveur du Quattrocento reste ainsi logée sous cette modénature impeccable. Sandro satisfait ici, bien correctement, à un accès de sculpture et d'archéologie.

Mais dans ce cadre rigide quelles violences! Remarquons que les petits bas-reliefs pseudo-antiques offrent déjà des scènes bien mouvementées. Dans cette altération

du rythme et du style de la plastique ancienne, même en sa décadence, se trahit l'ébranlement qui secoue désormais l'âme de l'artiste. Mais la scène ! L'Ignorance et la Superstition susurrent aux oreilles de l'Injuste ; l'Envie et la Calomnie traînent par les cheveux un homme nu, leur victime ; la Perfidie et la Fraude tressent des parures à la Calomnie. Le principe de la moindre action, qui est le nôtre, n'est pas le leur : pour parer et adorner la Calomnie qui court, la Perfidie court après elle, et ses robes claquent au vent. Dans cette convulsion des attitudes et des gestes la composition a versé à droite ; l'unicité de l'idée ne l'empêche d'ailleurs pas de se disperser en trois groupes, comme presque toujours. Impossible de dérouler aux pieds d'une architecture plus régulière une action plus désordonnée ; devant ces lignes monumentales tracées au fil à plomb toutes les lignes humaines ploient, zigzaguent et s'entrelacent. Pourtant, jusque dans la scène elle-même pareille antithèse est descendue : à gauche le Remords, hideuse vieille de noir vêtue, est une statue. Beau dessin : traits aigres, plis durs, où se découpent de brusques déchirures ; c'est d'un art décisif. Près d'elle la Vérité, de nudité purement dessinée, plus grêle de formes que la Vénus, montre du doigt le ciel : encore une statue, mais de moindre aplomb ! Derrière ce drame la mer s'étale, sereine : encore une antithèse. Curieux tableau ! Il est minuscule, et il veut trop dire ; tous les contrastes d'âme, de style, de civilisations s'y juxtaposent. Cet art avec tous ses moyens ne peut plus fournir à toutes ses intentions

En dehors même de ces violences dramatiques auxquelles Botticelli s'est condamné en faveur d'Alberti ou d'Apelle, il n'a plus qu'angoisse dans l'âme et dans le dessin. Elle se communique même aux madones qu'il peint entre 1485 et 1490 : car les madones mettent entre les tableaux profanes de cette période une intermittence de dévotion passionnée. Certes il les avait bien prodiguées dès sa jeunesse, mais alors la ferme discipline d'A. Pollajuolo et la bonne humeur de Filippo Lippi l'avaient préservé de tout excès de sentiment ; seule la Madone Chigi avait laissé percer le souci de traduire à la fois, sur la physionomie féminine, avec ce rien qu'on appelle des traits, avec une particulière démarche du pinceau, deux sentiments opposés. Mais ce qu'il veut maintenant, c'est combiner les lignes de façon à exalter leur puissance d'expression. Il est possible, il est certain que les analyses des commentateurs leur en prêtent plus que l'artiste n'y en a mis ; mais ce qui est hors de doute, c'est l'effet, sur la sensibilité, de ce dessin des yeux, des fronts, de ces inclinaisons spéciales de la tête ou du buste. Les florentins du xve siècle, les Bardi, les moines de Cestello ou les nonnes de Sainte-Marie-Madeleine..., qui n'avaient cure des analyses sentimentales, goûtaient cette saveur raffinée, puisqu'ils furent pour les madones ses clients assidus. Seule celle de l'Ambrosienne garde encore quelque grâce souriante : ce bébé rondelet dont un adolescent (oublions ses ailes) guide les pas, la maman qui s'agenouille pour lui donner le sein, qu'elle presse déjà, le paysage clair qui s'étale derrière la balus-

Cliché Alinari.

LA PRIMAVERA.

(Florence, Galerie ancienne et moderne.)

trade, tout cela est très humain de conception, mais aussi un peu banal. Les autres développent dans des colorations sourdes, comme l'*Annonciation* des Offices, ou trop éclatantes, comme la Madone de Saint-Barnabé, une iconographie grave ou douloureuse : de plus en plus elles semblent entrevoir, de leurs grands yeux fixes, dans la joie de la maternité présente, l'infini du sacrifice que leur réserve une volonté supérieure. Une autre nouveauté apparaît : la magnificence des baldaquins et des trônes de marbre. Ils encadrent, ils oppressent la scène d'une pompe ecclésiastique. Il semble que Botticelli ne s'inspire plus seulement de la piété de son cœur, mais de l'apparat dont s'entoure le culte à Ste-Marie de la Fleur. Autour de la Vierge, dont les sermons de Savanarole ont exalté l'adoration à Florence, voici reparaître les somptuosités des écoles vénitienne ou ferraraise. Les anges eux-mêmes qui écartent les courtines des grands baldaquins pour nous la laisser voir dans son cortège de saints proviennent de ceux auxquels la sculpture trécentesque avait confié le même office, mais sur des tombeaux, pour souligner les leçons que donne la mort. Ainsi plus de solennité religieuse, plus de luxe matériel, une ordonnance plus symétrique, surtout une expression plus profonde encore dans un dessin tout compliqué de recherches, quelque chose de maladif dans l'obstinée poursuite de l'inédit, tel est désormais le style de Botticelli en un sujet qui est communément pour les peintres une accalmie de l'art, du cœur et de la pensée.

Dans la dramatique *Annonciation* des Offices, peinte

probablement avec les élèves vers 1488, le vol du messager, à peine posé sur le sol comme l'oiseau sur la branche, dans un lent affaissement d'ailes et de voiles, est aussi déconcertant à notre placidité coutumière que l'attitude de la Vierge ; la brusque nouvelle du mystère qui s'accomplit en elle l'a tordue en vis sur elle-même. Ce serait un problème de savoir si Botticelli a conçu d'abord cette complexité sentimentale, ou bien si c'est le raffinement du dessin aimé pour lui-même qui l'a créée. *La Vierge et l'enfant* entre St Jean-Baptiste et l'Évangéliste, au musée de Berlin (1485), commandée par Agnolo dei Bardi pour sa chapelle de San-Spirito, est entourée de splendeurs : son trône chatoie de marbres polychromes ; Botticelli, florentin, s'est fait pour elle, selon l'industrie de sa cité, mosaïste de pietra dura « *con diligenza lavorata* ». Des épis entrelacés en forme de niche, dans les vases de grands lys ou des roses, sur le sol une profusion de fleurettes l'encadrent de gaieté printanière comme Primavera. Mais que ces trois « niches » de feuillages autour des trois personnages sont arrangées ! Si l'allégresse de la nature est là, c'est comme dans les reposoirs des processions ou dans les autels fleuris dont la vieille Florence sanctifiait ses carrefours. La taille de la Vierge est d'un allongement gothique : le canon, pour obéir aux insistances du sentiment, le suit jusqu'à l'incorrection. Le geste de se dégrafer pour donner le sein, les petits bras qui se tendent ne suffisent pas à l'humaniser ; le dessin anguleux du visage a exclu la joie, ou la tendresse ; le peintre s'interdit de

plus en plus les courbes, qui sont l'expression linéaire des sentiménts heureux. Plus hiératique encore que divine, d'une statue elle a la rectitude, la robe aux plis droits, le manteau aux plis stables comme creusés au ciseau. Sans doute le bambino est un des plus naturels que Botticelli ait peints, et le Baptiste émacié, nerveux, embroussaillé, est d'un puissant réalisme à la Donatello : c'est une des effigies les plus crues que l'art ait osées dans l'iconographie de l'ascétisme. Mais, précisément, voilà la tendance où incline l'artiste, enfiévré déjà de mysticisme. Et cette scène à trois, comme la Vierge entre deux saints des byzantins, est composée en symétrie silencieuse.

Pareil contraste d'une sensibilité exaltée dans une mise en scène solennelle se retrouve dans la *Madone* de Saint-Barnabé à l'Académie. Certes le coloris, où les rouges, les verts, les jaunes, éclatent près des lilas et des violets froids, est riche, la composition harmonieuse, bien que trop concertée ; il y a d'admirables morceaux comme la Ste Catherine en extase, le St Jean exténué qu'Andrea del Castagno aurait pu signer, et le St Michel cuirassé, aussi doux dans ses reflets d'acier, aussi instable sur une jambe que l'Horatius Coclès du Pérugin au Cambio de Pérouse. Mais la Vierge, où le type botticellien semble avoir atteint la perfection, est d'une tristesse qui serre le cœur : c'est que deux anges lui montrent avec insistance, du bout des doigts, la couronne d'épines et les clous qui fixeront son fils à la croix. C'est une extériorisation audacieuse, quasi brutale, de son pressentiment. On est tenté de s'étonner qu'un

Botticelli ait précisé aussi crûment ce qui reste voilé dans les profondeurs de l'âme, comme l'intuition inavouée du malheur. Mais, si cette œuvre est de 1490, le temps est proche où Savonarole, puissant visionnaire, va ouvrir devant les fidèles à genoux dans Ste-Marie de la Fleur le cœur de la Madone et y faire voir la prescience aiguë du Calvaire. Le peintre annonce le prophète, avant de le suivre. Sur la base du trône il a inscrit le vers sibyllin du Dante « *Vergine Madre, figlia del tuo Figlio* ». Dans cette mysticité qu'importent les proportions fixées dans les traités d'Alberti? Si cette madone se levait, elle serait colossale comme une Panagia.

Un chef-d'œuvre résume cette série : la *Madone à la grenade* des Uffizi. Placée en pendant avec celle du *Magnificat*, elle montre tout le chemin parcouru de 1480 à 1490, c'est-à-dire depuis la piété sereine jusqu'à la contemplation douloureuse. Le voilà revenu au tondo, qui avait déjà si bien servi son talent. La forme circulaire a penché vers l'enfant les beaux anges; leurs têtes d'éphèbes florentins, brunes, bouclées, dessinent toutes derrière la Vierge, de gauche à droite, une courbe délicate, qui relie dans un sentiment commun les lèvres et les yeux : curieuse disposition des lignes qui crée l'unisson des cœurs. L'artiste a gardé le don de faire tourner à l'effet décoratif et surtout expressif la nécessaire inflexion des formes. Toutes les têtes sont inclinées: c'est donc, selon le sens que nous donnons aux lignes dans l'iconographie humaine, une tendresse sept fois multipliée. La Madone paraît pencher

sous le poids d'une indicible tristesse. Inutile de redouter des interprétations gratuites là où l'intention de l'artiste s'est nettement objectivée. Le dessin des yeux s'est agrandi; les sourcils, de plus en plus haut, donnent au rêve quelque chose de plus lointain; l'ovale s'est encore allongé, la ligne du cou, long et gracile, se continue très-doucement, sans ressaut, par celle des épaules. L'habile agencement de toutes ces lignes atteint son but: une spiritualité profonde. Il en monte d'insondables résonances. Le paysage du *Magnificat* a disparu, la Vierge est de face : rien ne s'interpose plus entre le fond de son âme, visible à travers ses grands yeux, et nous. Tout cela, très réfléchi de conception et de dessin, semble fait d'immatériel par un artiste concentré sur lui-même, qui ne se sert des lignes que pour la pensée, et de la pensée que pour extraire des mythes voluptueux ou des plus tendres épisodes de l'Évangile des sentiments de haute mélancolie.

A l'époque où nous sommes arrivés, vers 1491, Botticelli a quarante-six ans. Il est seul. De complexion tendre et que la féminité paraît avoir attiré, il est sans foyer. Nerveux, délicat et prompt à vieillir, selon Vasari, la solitude lui est pire qu'à d'autres. Il a beau mystifier Biagio son élève, faire des farces au tisseur de draps son voisin, et à un ami la malice de l'accuser d'hérésie devant le vicaire: faire « *molte burle à suoi discepoli ed amici* » ne suffit pas à qui a l'âme profonde. Depuis le retour de Rome il lui arrive le malheur de tous ceux qui rompent ou relâchent le contact avec leur milieu pour suivre leur rêve. Vasari

nous dit qu'il était fantasque : pour ceux-là surtout il est malsain de se dérober au rythme que la famille met dans la vie. Peu à peu, il a cédé à sa fantaisie solitaire : dans la mythologie elle l'a entraîné aux visions étranges, et c'est la *Primavera*, dans l'allégorie aux convulsions de la *Calomnie*, dans la piété à la sentimentalité compliquée des Madones. L'expression s'exalte, la ligne se tourmente; manière, violence ou mysticisme, son art est déjà souffrant. Or voici que de tragiques événements vont le conduire à l'exaltation dernière.

Au carême de 1491, à Sainte-Marie de la Fleur, Savonarole commence à lancer l'anathème sur Florence. L'artiste passionné, dans le Dôme même dont il examine cette année-là les projets de façade et où il dessine le décor en mosaïque de la chapelle de saint Zenobius, ploie sous le verbe orageux du dominicain. Le patron des heures heureuses, le Magnifique, meurt à Careggi en 1492 ; Politien deux ans après. Pierre, Jean, Julien de Médicis fuient en exil les colères du peuple soulevé par le prophète. A la fin de 1494 Botticelli voit entrer à Florence Charles VIII et ses chevaliers de fer, piller le palais de la via Larga et la bibliothèque de Saint-Marc. C'est l'effondrement de tout ce qu'il a aimé. Alors, frémissant au moindre vent comme les roses qui tourbillonnent autour de son *Anadyomène*, le souffle de Savonarole emporte sa volonté. De quel mysticisme brûlant il est enveloppé, c'est ce que nous apprend

Cliché Alinari.

LA PRIMAVERA : DÉTAIL.
(Florence, Galerie an ienne et moderne.)

le journal de son frère Simone Filipepi, qui nous est resté en fragments. Il se traîne derrière la robe du frate dans le cortège des *Piagnoni*, pleure avec eux sur la déchéance de la cité, de l'Église, de la Papauté.

C'est fini de l'art voluptueux que Savonarole maudit. Peut-être a-t-il jeté sur le « *brucciamento delle Vanità* » pendant le carnaval de 1497, un *Pallas et Bacchus*. Plus de *Printemps*, plus de nudités féminines : la dernière qu'il paraît avoir osée est la Vérité dans la *Calomnie*, d'une chair déjà spirituelle. S'il emprunte encore des sujets à l'antiquité, c'est l'*Histoire de Virginie* et la *Mort de Lucrèce* : tragédies de pureté. L'une ressemble à un massacre des Innocents devant Hérode, l'autre à une Vierge des Sept douleurs, et toutes deux sont d'un art convulsif. Vers 1495 il peint encore un portrait, avec ampleur, mais c'est celui d'un savonarolien comme lui : le professeur Lorenzano. Sa facture devient plus sommaire : l'intensité du sentiment emporte le détail.

Dans la dernière *Adoration des Rois*, des Offices, qu'il n'eut que le temps de dessiner, Savonarole est là : courbé dans l'élan, du bras tendu il montre à Laurent de Médicis et à la foule houleuse le seul Magnifique qu'attend Florence : l'Enfant, sur les genoux de sa mère. Le mouvement de l'ensemble est exaspéré. Mais voici des Piétas. Qui eût dit que le rêveur de naguère jetterait aussi sa lamentation au pied de la croix ? La *Déploration sur le corps du Christ*, de Munich, est peut-être inspirée d'une description mimée de la Passion par Savonarole dans la semaine sainte

de 1495. Il faudrait n'avoir jamais assisté à un sermon de semaine sainte en Italie, et surtout n'avoir point lu ceux du fougueux illuminé pour ne pas se figurer quelles images plastiques, précisées par la physionomie, l'attitude et le geste, tombaient de la chaire dans l'imagination surexcitée de l'artiste. Toujours est-il que cette Déploration est l'équivalence picturale d'un sanglot. Sur les genoux de la Vierge le corps du Christ, encore chaud d'agonie, est ployé en arc de cercle. Ployée Marie-Madeleine, qui caresse les pieds, ployée l'autre Marie, qui embrasse la tête. Elle, les yeux mi-clos, s'affaisse entre les bras de saint Jean. Devant l'infini de la douleur féminine il n'a pas su retrouver le dramatisme passionné de Giotto, qui, dans les *Funérailles de St François* à Assise, n'excluait pas la plénitude du rythme. C'est d'un pinceau aigu qu'il affronte les débordements du cœur. Traits tirés des visages, chez les assistants surtout, arêtes des rocs, plis cassés et recassés des robes..., là où tout devrait se fondre cet art reste coupant.

C'est à l'esprit de Savonarole que nous devons sans doute le *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Florence, puisqu'il fut peint (probablement vers 1497) pour l'église du couvent de Saint-Marc. Il se passe, en effet, sur un fond d'or : l'influence du réformateur ramène Botticelli à l'archaïsme ingénu de fra Angelico, le peintre mystique, qui peignit même sujet sur même fond, et à l'iconographie du ciel dans les mosaïques byzantines ou les panneaux trécentesques. Le ciel n'est bleu que pour les yeux du corps et ne l'est devenu dans l'art que par naturalisme,

Cliché Alinari.

LA NAISSANCE DE VÉNUS.
(Florence, Musée des Offices.)

mais à qui a, comme le moyen âge, l'intuition du supra-sensible, rien ne vaut, pour peindre la gloire où baigne la cour céleste, l'éblouissement de l'or. La scène elle-même ressemble ici à celle que F. Lippi, touché de la mystique Ombrie, peignit avant de mourir dans le chœur du Dôme de Spolète : le disciple en a peut-être connu les dessins. Mais les saints qui regardent d'en bas, sont durement taillés comme dans le bois. Enfin la dernière, la plus sombre confidence de Botticelli nous est apportée par la *Nativité* de Londres, datée de 1500. Le 23 mai 1498 Savonarole, pendu et brûlé, avait expiré en criant : « Florence, qu'as-tu fait ? » Depuis lors, ce supplice, cette « passion », on peut dire que l'artiste les souffrait toujours pour son compte. Le journal de son frère Simone Filipepi nous rapporte une conversation qui eut lieu dans son atelier en novembre 1499 : un de ceux qui avaient jugé frère Girolamo était là. Botticelli l'adjure « de lui dire en toute vérité, si l'on avait trouvé en cet homme des crimes qui méritassent une mort si honteuse » (1). Et il lui arrachait l'aveu de l'iniquité de la condamnation. Son sentiment, à lui, éclate déjà dans l'inscription grecque qu'il traça sur ce tableau : il y évoque les « calamités d'Italie, la seconde douleur de l'Apocalypse, lorsque Satan fut déchaîné sur la terre pour trois ans et demi », et proclame l'espérance qu'il va être enfin enchaîné. C'est une aspiration ardente à la réhabilitation de Savonarole. Voici le martyr, avec ses deux compagnons de bûcher, les dominicains Buonvicini et Maruffi. Trois anges

(1) Cité par Ch. Diehl, *Botticelli*, p. 138.

les embrassent, avant de les enlever au Paradis, et tel est, dans l'affolement du dessin, l'élan des messagers et des élus, qu'ils perdent l'équilibre : leurs attitudes sont un défi aux lois naturelles, comme le sommeil en boule de Joseph et l'inclinaison de Marie. Pour la première fois les phylactères écrits apparaissent, les diablotins fuient dans les fissures des rocs : double archaïsme encore repris au Trecento. Les rochers à arêtes dures, tailladés à coups de pinceau, encadrent de sécheresse cette Nativité : avec les démons cornus ils feraient prévoir, en plein Noël, l'enfer, si là-haut la ronde des anges, rameaux du triomphe de Savonarole à la main, ne chantait « celestamente ballando » le *gloria in excelsis*. Dans le *Couronnement* aussi ils tournaient dans les airs, enlacés, et chantaient dans une pluie de roses. Peut-être Botticelli a-t-il pris ce motif des danses organisées en 1496 et 1497, autour du bûcher des vanités, par des adolescents vêtus comme des anges. Toujours est-il que c'est le dernier souvenir de la *Primavera* : quelque chose des Grâces et de la grâce d'autrefois s'est perpétué en eux, et le dessin pour un instant se reprend à parapher et à danser des rondes, lui aussi, autour de leurs corps flexibles ; leurs robes flottent aux souffles du Paradis.

De Savonarole à Dante, c'est aller de prophète en prophète. Botticelli, surtout depuis son retour de Rome, écoutait volontiers les voix d'outre-tombe qui parlaient à Florence de l'au-delà. Florentin, platonicien, médicéen naguère, mystique désormais, il fallait qu'il prêtât son art au Livre intégral, à la Somme de la cité. Il avait probable-

Cliché Alinari.

LES VERTUS OFFRANT A GIOVANNA DEGLI ALBIZZI LEURS PRÉSENTS.
(Fresque. Musée du Louvre.)

ment exécuté déjà les dix-neuf dessins de l'édition de Cristoforo Landini (1481), où le graveur l'a pitoyablement trahi. Mais au retour de la Ville Éternelle, il se remet à l'œuvre, sans doute jusqu'à la mort (1503) de Lorenzo di Pier Francesco, qui lui commande cette nouvelle illustration. Les quatre-vingt-douze dessins de la *Divine Comédie*, à Berlin et à la Vaticane, révèlent le suprême aspect de son génie. Trois seulement sont peints: enluminés de couleurs vives, aux teintes presque plates, de diables vermillon, de Dantes rouges, de Virgiles bleus et de damnés de chair, il nous ramènent à des techniques passées. L'artiste est sous la hantise des enlumineurs anciens du Dante. Mais ce sont les feuillets simplement dessinés qui nous attirent : l'art du maître, né dessinateur, y exhale son dernier mot. Le dessin, tracé à la pointe de métal et repris à la plume, va jusqu'à l'extrême de ses tendances. Le contour, précis, ténu parfois jusqu'à l'imperceptibilité, presque sans indications de modelé, cerne des formes tourmentées. Une inquiétude, ou plutôt une verve extraordinaire a courbé sur les abîmes ces géants de musculature savante, lancé dans l'inextricable forêt de ronces Lano de Sienne harcelé par les chiens, jeté tout nu dans le Styx ces audacieux raccourcis. Nulle répugnance au laid, mais perpétuel souci de l'énergie. Pas une ligne droite, sauf aux strates des rochers, aux cercueils dont les damnés soulèvent la dalle, aux forteresses infernales; partout les courbes et contre-courbes d'une fièvre perpétuelle. La ligne reste fiévreuse au Purgatoire en laissant à la vision plus de majesté. Dans le

Paradis, le dessin se purifie et se rassérène. Lorsque Dante et Béatrix entrent dans le ciel de Mars, leur geste, leur attitude, leur physionomie expressive sont dessinés avec une telle justesse, que nous croyons voir les splendeurs d'Elios, entendre le « dolce tintinno » des sphères. Il est bien certain que Dante écrase Botticelli, affaibli par l'âge, diminué par cet effort illogique de régression vers la pensée et l'art du passé. Quand on rapproche ces compositions du formidable poème, elles apparaissent débiles de conception et grêles de facture : toiles d'araignées suspendues aux assises d'une cathédrale gothique. Mais à les regarder en elles-mêmes, en dehors du sujet, elles révèlent le plus souple dessinateur du Quattrocento : le virtuose de la ligne.

Le Paradis s'arrête brusquement à l'un des épisodes du douzième chant. Quand la pointe d'argent lui est-elle tombée des mains? On ne sait. Il a fini par le dessin, et son dessin a fini par les formes féminines de la Vierge et de l'archange Gabriel, l'une posée, l'autre volant sur la dernière sphère. Botticelli est presque tout entier dans ces deux traits. En 1504, il prend une part très active à la commission qui choisit dans Florence un emplacement pour le David de Michel-Ange, lequel du reste fut son ami comme Léonard. Puis, plus rien. S'il fallait en croire Vasari, peut-être en veine d'antithèse, le peintre des Grâces traîne sa vieillesse sur des béquilles, « infirme et décrépit ». Il meurt à soixante-six ans, le 17 mai 1510, précisément dans le mois de *Primavera*. On l'inhuma dans l'église d'Ognissanti, non loin de son *Saint Augustin*, qui exprime toujours sur

Cliché Alinari.

LA CALOMNIE.
(Florence, Musée des Offices.)

la paroi, d'un regard tendu vers l'infini, la contemplation « di cose altissime ». Il meurt deux fois, car une autre Florence, une autre génération d'artistes passaient sur sa mémoire. D'ailleurs le lys se fane : Rome prend à la cité de la Fleur ses Médicis et sa gloire artistique. En ce mai 1510 Raphaël peint au Vatican l'*École d'Athènes* et le *Triomphe de la Théologie*, Michel-Ange est près d'achever la voûte de la Sixtine. De ces œuvres d'inépuisable vertu presque tout l'avenir de l'art classique va sortir. Que pouvait faire Sandro que s'endormir dans le passé?

III

Certes, s'il est vrai que la réceptivité soit surtout féminine, Botticelli est femme. Son évolution suit la courbe des influences qu'il accueille : ce sont les vicissitudes de Florence de 1470 à 1500, les idées des poètes de Dante à Laurent de Médicis, celles des humanistes, esthéticiens ou philosophes d'Alberti à Politien et à Landini; mais ce sont surtout les œuvres des artistes. Son œuvre est la synthèse de l'art contemporain : Filippo Lippi lui proposait son inquiétude du mouvement, A. del Castagno sa dure précision, Pollajuolo son modelé nerveux, Ghirlandajo son paisible naturalisme, Verrocchio son dessin si intense d'expression, Angelico la tendresse de ses couronnements dans les cieux dorés. Léonard enfin, qui entre tous les artistes de son temps ne mentionne que lui, a pu lui communiquer un peu de cette vie intérieure, de ce quant-

à-soi où ses personnages savent rester distants jusque dans le sourire. Mais à travers les réminiscences s'est perpétuée, précisée chez lui, une personnalité aiguë, si aiguë que seule elle s'est enfoncée dans l'attention du grand public. De tous les artistes du Quattrocento florentin il est, non le plus grand, mais le plus « unique ».

De l'antiquité il ne prend que ce qu'il veut. Les allégories mythologiques comme la *Primavera*, la *Naissance de Vénus*, la *Pallas*? C'est nous qui avons isolé, puis grossi ces incidents. Ils font sur son œuvre une écume de volupté, comme celle qui court à la crête des flots sous les pieds de son Anadyomène : elle pétille un instant, de 1474 à 1490, à la faveur du paganisme médicéen, puis s'évanouit. C'est peu à côté de son hymne perpétuel à la Très Sainte Vierge : toute sa vie il égrène un chapelet de madones, son thème favori, puis des Couronnements, des Nativités, et surtout des Adorations des Mages, qui sont à la fois une scène religieuse et un beau spectacle, c'est-à-dire une « sacra rappresentazione ». Mais la Vierge est toujours là : Sainte Marie de la Fleur patrone cette œuvre comme la cité de Florence.

Les sujets antiques eux-mêmes, il les déracine, les naturalise dans son époque et dans sa cité par l'allusion au présent, et par quelque chose de retenu ou même de mélancolique dans le sentiment. Il voile les Grâces. Il a pourtant connu un groupe antique des Charites ou la médaille coulée peut-être par Niccolo Fiorentino en l'honneur du mariage de Giovanna dei Albizzi, celle dont il célébra lui-même les fiançailles aux fresques de la villa Lemmi :

Cliché Hanfstaengl.

LA MADONE ENTRE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

(Musée de Berlin.)

il les vêt pourtant, les fait gentiment fluettes, et les enveloppe de modernisme acerbe. De grecques puis florentines les voici purement botticelliennes. Comme il voile les Grâces, il habille Vénus. Chaste, alanguie, la voici pareille à la « Dame dans le jardin » selon les romans du moyen âge (1). Le silence de l'Hortus conclusus plane sur ce bosquet de Lucrèce ou de Politien. Ce sont les inéluctables survivances. Comme la Nencia di Barberino dans les vers de Laurent, la Vénus de Botticelli est « plus douce que malvoisie ».

Certes, il cède au prestige des œuvres antiques, nous le savons. Mais la Rome césarienne, archéologique, ne lui est elle aussi qu'un incident dans l'Évangile de la Nativité ou la Bible de la Sixtine. L'inscription de son arc de Constantin commente le châtiment des lévites, il fait de l'Enfant à la colombe du musée du Capitole un bambin chargé de grappes dans sa chemisette retroussée. La ligne sereine de l'antique, il la ploie à son idée subtile, ou à son sentiment raffiné. La beauté méditerranéenne ou gréco-latine se détend dans la douceur, dans la tendresse. On s'explique comment a pu naître l'étrange hypothèse que son type de femme, septentrional et blond, est d'origine saxonne. La vieille tradition gothique persiste donc dans cet art qui commence par une madone et finit par un dessin du Paradis. De là l'effigie encore médiévale de la *Fortezza*, le symbolisme des couleurs dans la *Pallas*, la prodigalité de l'or, le Trivium et le Quadrivium, puis les Vertus Car-

(1) Gast. Varenne. L'*Art*, 1905.

dinales, personnifiés dans les fresques de la villa Lemmi comme dans la chapelle des Espagnols, qui est la Somme de l'art giottesque. Vers la fin, sous l'influence dantesque, il paraît tout envoûté du moyen âge.

Cet art n'est donc païen qu'avec bien des réticences. Seulement, il est si complexe que son christianisme se pare parfois de la grâce hellénique devinée. La Madone du Magnificat et Pallas se ressemblent, la Madone à la grenade est la sœur de Vénus sortant des ondes; les filles de Jéthro, près du puits où Moïse abreuve leurs troupeaux, font prévoir les Grâces qui dansent demi-nues. La servante de Judith, qui porte sur sa tête le chef exsangue d'Holopherne, les porteuses de bassin, de colombes ou de fagots à la Sixtine, ont quelque chose des canéphores, avec plus d'élan. Botticelli a aimé ce geste, d'ailleurs familier aux peintres de la Renaissance, et qui donne aux reins de la femme la cambrure d'un vase attique, à ses bras l'inflexion des anses. Ce florentin qui n'a connu que Rome a presque pressenti la Grèce, dont le goût était resté si longtemps fixé au sol de la vieille Étrurie. Les jeunes corps de St Sébastien et de Mercure ont la grâce nerveuse des éphèbes. Mais gardons-nous d'insister sur cette intuition, que ferait évanouir l'analyse. A vrai dire, Platon et Jésus, qui se sont déjà trouvés dans l'œuvre de Marsile Ficin, se cherchent encore chez Botticelli ; mais c'est Platon qui se fait le plus attendre.

Même art de relever l'imitation des choses extérieures. Certes, il prodigue et peint les bijoux avec une précision amoureuse ; c'est un revenez-y de l'ancien apprenti orfèvre,

le goût d'un artiste qui aime l'éclat des belles matières, et c'est aussi la fantaisie de la Renaissance (1). Mais les pointes de diamant qui hérissent les seins de la Fortezza reflètent dans leur eau sombre une pensée, et les bagues à diamant qui ornent la robe de Pallas font allusion à Laurent de Médicis. Un peu d'âme s'insinue dans tout ce concret. Rien d'ailleurs que de moderne : au bord des robes, des broderies d'or sont posées en filigranes, sur la poitrine des Grâces brillent de gros penditifs, et de grosses perles posent sur leur front un éclat laiteux. Le costume, même chez les Grâces, n'a rien d'antique. Exact chez les fiancés de la villa Lemmi, il est, chez les jeunes femmes mythologiques, une variation fantaisiste sur le costume florentin d'alors ou un souvenir de la *camisa morisca* que signalent les inventaires de Lorenzo di Pier Francesco. Pas une seule robe de lourd brocart comme chez Ghirlandajo : il faut que le tissu, léger, puisse coller aux courbes féminines ou céder aux remous de l'air. Botticelli se souvient d'avoir peint sur étoffe pour des bannières. De là, comme M. Bertaux l'a montré, ces robes de Primavera, de Pallas et des nymphes, semées de fleurs peintes au vif, en pleine fraîcheur reçue des radicelles. Alors elles sont un reflet des fêtes florentines ou de ces costumes fleuris des courtisanes, que peut-être le bûcher des vanités fit flamber.

Bijoux ciselés ou costume, nous voici aux fleurs. Incroyable

(1) On aimerait à croire, avec M. Berenson, que l'*Orefice* du palais Corsini à Florence est de sa main : il tient délicatement une bague à diamant, et d'autres bijoux sont posés sur l'appui de sa bottega.

est pour elles la passion de cet artiste. MM. Venturi (1) et Supino ont signalé avec des mots frais ce *festaiuolo* en peinture, où se justifie une fois de plus le nom de Florence et où survit son printemps. L'Enfant, sur les genoux de la Vierge, joue avec une grenade entr'ouverte, ou bien prend de la main d'un ange les épis et les raisins dont la Pâque fera l'Eucharistie. Elle-même trône sous des berceaux de roses ou de feuillages. Il pleut des roses sur la mer qui enfante Vénus, et au purgatoire sur le char de l'Église, il en pleut sur la Nativité et autour du Couronnement de la Vierge. Mais parmi les tableaux profanes, la *Primavera*, pour ne citer que celui-là, est une véritable « selva d'amore ». Cet enchantement fait parfois un contraste savoureux avec la rêverie attristée des personnages. Nulle hiérarchie du reste : sous les pieds de Primavera les ancolies voisinent avec les iris héraldiques. Jusque dans le Paradis poussent de gros chardons scrupuleusement dessinés. Il est visible que Botticelli, personnellement séduit par la beauté candide de la fleur, sent mieux qu'aucun de ses contemporains tout ce que sa vertu décorative ajoute à l'œuvre d'art.

Mais elles ne sont qu'un détail dans la nature. Florentin de la Renaissance, il a cédé à l'attrait de celle-ci. Sans doute il insiste moins sur le paysage que Benozzo Gozzoli, superficiel qu'amusent les choses extérieures ; Léonard dit même qu'il affirmait qu'en lançant au mur une éponge trempée de couleurs diverses on obtenait un beau paysage, et que les siens sont « tristissimi ». Qu'il méprisât le

(1) *La Primavera nelle arti rappresentative* (Nuova Antologia, 1892).

paysage traité pour lui-même, peut-être, et qu'au crépuscule de sa carrière, dans le *Couronnement*, il l'ait vu aride, sombre, ce n'est pas douteux. Pénétré lui-même d'humanisme, il ne le conçoit qu'imprégné d'âme, et c'est parce qu'il l'harmonise au sens de la scène que dans la *Nativité* de Londres, dans le *Couronnement*, dans l'*Enfer*, les rocs en lame de couteau poussent mieux que les arbres. Mais sauf dans la *Madone à la grenade*, où l'obsession mystique le supprime, il y a vu le décor naturel des scènes sacrées ou profanes. L'horizon fermé de la peinture archaïque, il contribue à l'ouvrir : l'espace est clair, et la lumière est ou a été blonde. Dans les *Madones Chigi* et *du Magnificat* la rivière glisse là-bas, dans la vallée, entre des collines où s'accroche la Rocca. Derrière la *Judith* et le *Saint Sébastien*, l'horizon est très bas : une perspective toute linéaire a semé au loin, sur des routes menues comme des fils, de minuscules cavaliers. Dante et Virgile volent, dans le *Paradis*, au-dessus d'un bosco dont les cimes ploient sous le souffle des sphères. Mais la nouveauté, c'est la Mer, le langage profond de Méditerranée. Dans la *Pallas*, c'est peut-être la baie de Naples d'où Laurent rapporte la paix ; autour de la *Naissance de Vénus* les petits flots pressés veulent exprimer son sourire ; derrière la Calomnie elle s'étale, plate comme le miroir de la Vérité ; dans la *Vision de saint Augustin* son immensité fait constrate avec le petit trou de sable où le gamin cherche à la transvaser. Il est certain que Botticelli, poète et rêveur, non seulement a aimé son indéfini, que suggère une simple ligne horizon-

tale, mais encore y a laissé chaque fois flotter une pensée.

A plus forte raison pénètre-t-il d'idéal son naturalisme quand il s'agit de l'humanité. Certes, dans cette Florence de 1470 à 1500, celle d'Andrea del Castagno et de Verrocchio, ingénument éprise du vrai dans le portrait, il a eu sa crise d'observation : les lauriers de Ghirlandajo l'ont offusqué. Les portraits de jeune homme à la National Gallery, de Julien à Berlin et de Pier di Lorenzo aux Uffizi, ceux surtout qui évoquent autour de la crèche les Médicis, ou autour de Moïse les humanistes et prélats de la cour pontificale, sont toujours fidèles, parfois implacables. Pourtant ils ont une autre allure que ceux du probe et calme Ghirlandajo : non seulement leur fierté nerveuse leur donne l'air de bustes de sculpteurs, à la Pollajuolo, mais sur ces faces glabres, souvent laides, l'éclair de l'intelligence luit. Dans l'*Adoration des Mages*, au milieu du groupe de droite, une tête d'homme âgé nous regarde en face. La vivacité de l'esprit florentin éclate dans ses yeux droits, clairs comme eau de source. C'est d'une psychologie aiguë à force d'accent personnel, et ce ne sont plus des visages, mais des physionomies ; l'âme y est à fleur d'épiderme. Ghirlandajo et lui ont peint le portrait de Giovanna dei Albizzi, ou plutôt le premier a copié à Sta-Maria Novella le portrait tracé par le second. Bien piquantes en sont les différences ! Chez Ghirlandajo, Giovanna, grave et décente en ses atours de visite, profite de l'occasion pour poser un portrait : dans le petit visage botticellien, où tout est pointu, tout est esprit.

Le type même intéresse le peintre. Dans l'*Adoration des*

Cliché Alinari.

MADONE DE SAINT BARNABÉ.
(Florence, Galerie ancienne et moderne.)

Mages Iohannès Argyropoulos, bonnet grec, barbe à la grecque, noir comme les cyprès du Bosphore, apporte l'exotisme de cette Byzance, aussi savante en Aristote que faible devant les Turcs. Sous la figure des anges ce sont des adolescents de Florence qui font cortège à la madone: yeux vifs, nez mobile, et cheveux bouclés qui casquent les oreilles. Mais qu'ils sont plus riches d'âme que les adolescents de Luca della Robbia ! Ceux-ci, sur la cantoria du Dôme, donnent de bon cœur un bon coup de gosier en honneur du bon Dieu; autour du *Couronnement* de Botticelli, ils entr'ouvrent à peine la bouche : c'est un chant intérieur. De même Botticelli s'essaie au réalisme de la laideur. Les têtes coupées d'Holopherne et de St Jean (Académie) sont des études de dessin macabre ; le St Jean ascète de l'Académie et de Berlin, aux membres de sauterelle, est aussi creusé, fouaillé, que par le ciseau de Donatello, et dans les dessins de l'*Enfer* la grimace de la souffrance pullule. Aux chants XXXIV et XXXV un gigantesque démon tricéphale occupe plusieurs des cercles infernaux, et dans les forêts de son poil les deux voyageurs se sont perdus.

Hélas ! il est grotesque plus que terrible. L'indéfectible idéalisme de Botticelli le fait aspirer à la beauté, que son art d'ailleurs est malhabile à atteindre. N'oublions pas qu'il vit près des néo-platoniciens de Florence et qu'il a connu problablement le *de Pittura* d'Alberti (1435). Pallas domptant le Centaure, Pallas près de la tête de Méduse sur la bannière de Julien, la Pallas et Bacchus dont parle Vasari, Apollon et Marsyas sur le camée du portrait de

Francfort sont des allégories de sens platonicien, où la Sagesse dompte les instincts, la Beauté le désordre. Si les Arts libéraux qui reçoivent Lorenzo Tornabuoni sont du moyen âge, la Philosophie qui préside leur docte assemblée a déjà la grâce persuasive de la pensée hellénique. Cette femme nue, si peu matérielle, qui, dans la *Calomnie*, montre aux cieux la Vérité éternelle, fait déjà le geste de Platon dans l'école d'Athènes. Ce serait trahir la vérité nous aussi que d'exagérer cette tendance, mais il est constant que le visage de la Pallas et celui du portrait de Francfort sont des idéalisations : dans ce dernier surtout, qu'il soit du maître ou de son atelier, on perçoit les transitions délicates qui ont acheminé vers une beauté purement conçue le type anguleux de tous les jours.

C'est que la peinture lui est, comme à Léonard, « *cosa mentale* », où la forme reste serve de l'idée ou du sentiment. La ligne, toujours expressive, est un idéogramme. Nul peintre ne s'est plus inspiré des écrivains ni n'a fait de peinture plus littéraire : c'est par où il a charmé les préraphaélites en mal d'ésotérisme et charme les universitaires en veine d'exégèse. Ruskin dans « l'*Ariadne Florentina* » s'est penché sur son œuvre, et Burne-Jones s'y délectait. L'allégorie, c'est-à-dire l'abstraction, voilant une pensée générale ou l'arrière-pensée du présent, c'est la *Pallas*, *Primavera*, le *Songe de Julien*, la *Calomnie*. Parfois, comme dans le *Printemps*, la multiplicité des intentions sollicite et irrite ; nombreuses et étranges sont les explications proposées. Mais aucune ne résout pleinement

l'énigme, au moins apparente, de ces jeunes femmes qui semblent ployer sous le fardeau des pensées dont l'artiste a chargé leur front étroit. Nous savons que ses madones, en pleine jeunesse, souffrent de l'aperception de l'avenir, où se dresse la croix. Par un effort d'hermétisme, ou peut-être simplement parce que son dessin n'est pas simple, il a réussi à peindre chez elles le don de « seconde vue ». C'est en se souvenant d'elles que l'*Ancilla Domini* de Rossetti prévoit à son tour, mais exclusivement : la complexité d'expression s'est réduite ici à l'angoisse.

Nous savons encore qu'il a personnifié la pensée dans le *Saint Augustin* de l'église d'Ognissanti. Or le livre ouvert où elle s'alimente et un autre sur la planchette sont couverts en marge de figures géométriques. Cette pensée est donc, en grande partie, la science, et cette science est la fixation des rapports et des lois. C'est bien la pensée rationaliste et abstraite, celle qui règle les recherches de l'art florentin, ses études méthodiques d'anatomie et de perspective. La perspective ? Botticelli en abuse, pour le plaisir : entre *Judith* ou *Saint Sébastien*, grands de tout le tableau, et les lointains où tout se rapetisse jusqu'à l'infime, il n'y a pas de second plan. Le raccourci de la tête de Julien endormi est si réussi, que l'audacieux Luca Signorelli l'a bien des fois répété dans l'*École de Pan* et dans la *Résurrection de la chair* au Dôme d'Orvieto. Avec les damnés de l'*Enfer* Botticelli s'est payé copieusement la joie de nous donner sur deux centimètres de dessin, par la superposition habile des membres, l'illusion de toute

l'étendue d'un corps qui gît, nage, approche ou s'éloigne en perspective longitudinale. C'est joie de savant, qui découvre les lois des apparences, joie de platonicien à la manière florentine. Décidément Vasari avait raison : notre *persona sofistica* avait, comme saint Augustin, l'inquiétude des choses les plus élevées.

Mais le plus souvent cette pensée se résout en sentiment. L'expression est bien plus profonde chez Botticelli que chez Raphael. A côté de lui Ghirlandajo, sauf dans sa *Santa Fina*, paraît avoir peint les âmes comme on aune du drap. La science de saint Augustin, qui presse son cœur en regardant les cieux, s'achève en effusion mystique. Le visage des madones et de Vénus est mélancolique dans la mesure même où il est pensif. Les premières surtout démentent de toute leur âme cette sentence banale que la connaissance de l'avenir est un bienfait. Que le peintre l'ait voulu ou non, les yeux de la Madone à la grenade sont si grands, si fixes, que dans leur transparence profonde nous croyons voir monter l'angoisse. C'est la faute de cet art s'il nous induit aux analyses sentimentales ; y céder (discrètement), c'est le caractériser. La *Nativité* de Londres est d'un sentiment passionné jusqu'à l'exaltation, et sainte Catherine devant la madone de saint Barnabé est perdue dans l'extase. Vasari nous dit que Botticelli, *persona molto piacevole* dans son atelier, disait ou faisaît des facéties ! Mais les petits faunes qui taquinent le sommeil de Julien, dans le *Songe*, sont avec Flore le seul sourire de son œuvre et il vient de l'alexandrinisme de Politien.

En revanche la femme y règne. Ce misogyne est un passionné, comme Léonard : de sa jeunesse à sa mort elle l'a hanté. Jusque dans le *Châtiment des lévites* à la Sixtine, parmi l'horreur sacrée, elle est là, peut-être pour multiplier par la sensibilité féminine l'émotion que dégage la scène. Madones, déesses, allégories de sexe féminin peuplent les autres œuvres de leur suavité. Dans le *Printemps*, par un sens délicat des analogies, la beauté de la nature s'achève en la grâce nue de la femme. Dans la *Vie de Moïse*, c'est l'épisode des jeunes filles à la fontaine qui vient au premier plan : comme la « Légende des Siècles » s'ouvre à la grâce de la moabite près de Booz endormi, le grandiose poème biblique se détend en fraîche pastorale. Les femmes éloignent de cet art la férocité ou même l'énergie : Pallas saisit d'une main dolente la crinière du Centaure, on dirait qu'elle y va tresser une natte, et celle qui tient la hallebarde n'a pas plus de vigueur que la main du Léonidas péruginesque pour tenir l'épée. L'Ignorance, la Superstition, la Perfidie et la Fraude, dans le tableau de la *Calomnie*, sont des jeunes femmes qui s'occupent de toilette avec des gestes un peu plus véhéments qu'il ne sied. Botticelli sent jusqu'au bout de son pinceau le charme du corps féminin. Son dessin acidulé s'essaie pour elle à la caresse, et presque toutes, il les peint blondes, d'un blond maïs, avec des yeux d'un vert-bleu où nage la pupille : or ce sont là moyens de peintre pour exprimer douceur ou tendresse.

Cette intensité de vie intérieure atténue, à la belle époque, l'exubérance et l'action. Il aime, surtout dans sa

jeunesse, à composer des « tondi », forme de bas-relief circulaire qui force au laconisme. Dans les madones du Magnificat et à la grenade l'unanimité des sentiments naît ainsi de la concordance des lignes autour du Bambino. Il y a là une secrète harmonie des courbes qui fait penser aux peintures dont certains potiers grecs ont orné le fond des coupes. En dehors du tondo, il pratique tout comme un autre l'ordonnance symétrique, qui est bysantine et liturgique : telle la madone de Berlin entre deux saints. Dans les scènes plus complètes, comme l'*Adoration des Mages* des Offices, l'ordonnance en triangle a tout l'équilibre un peu solennel des fresques de Ghirlandajo. Mais plus il va, moins il se soucie de cette solennité assez artificieuse. Devant ces centres fixes que marquent l'arc de Constantin, le puits de Moïse, l'autel du feu sacré et le portique de la *Calomnie*, l'unité du sentiment est partout épandue : l'ensemble peut se scinder en groupes, les groupes se dissoudre en apartés. Botticelli, grand rêveur, « cervello stravagante », se plaît à l'épisode plus qu'à la scène, et, dans l'épisode, au détail. Dans l'exode des Hébreux, chacun, sur le chemin de tous, rêve à sa propre destinée. Vénus semble ne battre la mesure que pour elle, chacune des Grâces s'enveloppe de silence, et Flore va droit devant elle au hasard des fleurs qu'elle répand. Art plus expressif en somme que décoratif, et plus propre au tableau qu'à la fresque. Les contrastes de la peinture y bousculent le bas-relief processionnel : il a l'inquiétude au cœur, « inquieto sempre ».

De la couleur il ne faut parler qu'avec circonspection

Cliché Alinari.

MADONE A LA GRENADE.
(Florence, Musée des Offices.)

comme d'une chose souvent passée. Mais il reste certain que Botticelli ne désira jamais les transparences, le velouté, la sensualité de la peinture à l'huile : à cet idéaliste la tempera ou la fresque suffisent, même en 1500. Il a voulu une teinte claire, blonde, opaline, où les violets, les lilas et les mauves, posent un léger voile de deuil ou seulement de gravité. Il y a des lilas exquis dans les fresques de la villa Lemmi au Louvre. Significative encore cette prédilection pour les couleurs qui ont quelque chose de discret et de rentré ! L'*Adoration des Mages* a conservé son coloris éclatant où le manteau de Pierre le Goutteux fait au milieu une grande tache de pourpre césarienne. C'est la belle période. Mais les plus fines harmonies sont les écharpes orientales jetées sur les épaules de la madone, de Iohannès Argyropoulos et d'un des hébreux de l'Exode. C'est délibérément que Botticelli a posé sur les compagnons de Moïse, sur l'émigré de Byzance, sur Catherine d'Alexandrie et sur Marie de Nazareth ce précieux reflet de l'Orient, que captera bientôt Raphaël. Mais il est plus sensible encore aux riches harmonies de l'or, pour en avoir tiré parti jadis, quand il travaillait le précieux métal dans la boutique de l'orfèvre. Là où nous empâtons les blancs, il pose une touche d'or ; il croit faire jaillir la lumière elle-même, dont l'or est à ses yeux un foyer réel. Par cette ingénuité archaïque il pleut des rayons d'or dans le *Magnificat* et autour de la *Madone à la grenade* (1). Dans la *Calomnie*

(1) Supino, *Sandro Botticelli*, p. 94.

il accentue de si vifs reflets les arêtes des bas-reliefs et des statues, que le tableautin paraît ciselé dans le fauve métal. Autour de la naissance de Vénus des traits d'or font miroiter les ailes des zéphyrs, les cheveux de la déesse, la tige et le cœur des fleurs, la rondeur des troncs de lauriers et les nervures des feuilles déjà découpées dans l'airain. Puis, vers 1490, sauf le suprême éclat du *Couronnement*, où la « dorature » des mosaïstes et d'Angelico, si riche de spiritualité, reparaît en faveur de Savonarole, or et couleur s'assombrissent, le bistre envahit les figures. Sous la patine du temps la *Nativité* de Londres semble peinte avec la fumée du bûcher de 1498.

C'est qu'à vrai dire Botticelli est plus préoccupé de modeler que de colorer sa peinture. En bon florentin, en élève des peintres sculpteurs, il a la vision tactile des choses, celle qui emprunte au toucher son expérience, et la hantise du grand problème qui passionna les peintres de cette Renaissance : figurer à plat la profondeur ou le relief (1). Avec amour il représente les sculptures de marbre de l'arc de Constantin, et les bas-reliefs du portique de la *Calomnie* sont des transpositions curieuses de camées antiques ou des plaquettes et petits bronzes déjà chers à la plastique italienne. La Vérité, l'Anadyomène, le bambin au serpent sont inspirés de statues antiques. Telle statue peinte dans sa niche rappelle le Saint Georges de Donatello, qui règne sur Botticelli comme sur le Quattrocento tout

(1) Voir, à ce sujet, les délicates analyses de M. Hourticq : *La Peinture, des Origines au XVIe siècle*, H. Laurens, Paris, 1908.

Cliché Hanfstaengl.

LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST.
(Munich, Pinacothèque.)

entier (1). Il reprend le tondo aux bas-reliefs des marbriers, et construit le torse d'Holopherne, Saint Sébastien, Mercure même, comme Pollajuolo ses statues, avec des plans successifs creusés d'ombre ou projetés en lumière. C'est musclé parce que les énergies intimes apparaissent, mais c'est nerveux à force de sobriété. La technique du bronze, chère à la Toscane comme à la vieille Étrurie dans cette Florence « fixée au sol par un lien de fer et de cuivre » (Ruskin), a même ici supprimé le moelleux. L'ossature affleure ; les articulations, visibles, suggèrent en plein repos le mouvement délectable. Rien d'académique, ni de roide : c'est la vie jeune et souple, donc souverainement élégante. Ce qui est mobilité dans les membres devient expression dans la figure : tous ces Médicis, du vieux Cosme modelé à grands méplats comme une médaille au jeune Laurent, l'ont précise et anguleuse : pommettes et mentons y posent de vigoureux accents, qui font le style. Là est peut-être la raison pourquoi l'agent du duc de Milan écrivait : « Le cose sue hanno aria virile. » Les Grâces elles-mêmes, de la cheville au front, n'ont que ce qui est nécessaire à leur flexibilité nerveuse. Botticelli modèle maigre parce que la sculpture florentine, savante de parti pris et platonicienne sans le savoir, va droit à l'essentiel : la structure.

Mais son triomphe, c'est le dessin. Tout jeune, « *si era volto tutto al disegno* », dit Vasari, et beaucoup d'artistes

(1) Tels encore des dessins de la collection Beckerath au Cabinet des estampes de Berlin et de la collection du Christ Church Collège à Oxford.

s'efforçaient de posséder de ces dessins « hors ligne. » De l'orfèvre qui travaillait le métal avec des instruments précis au dessinateur qui illustre Dante avec la pointe de métal souple, mélange de plomb et d'argent, l'art reste le même : c'est la délinéation nette, comme un fil de platine. Dans les dessins proprement dits il reste attentif à la définition d'Alberti : « la ligne est un signe tellement subtilissime que jamais ne se pourra fendre ». Dans sa peinture le graphite, toujours visible, cerne les formes, et quand le pinceau l'a par hasard écrasé sous sa caresse comme aux flancs de Vénus naissant, il refait par-dessus son trait décisif. Les bijoux sont orfévrés par ce dessin, précieux et fin filigrane que l'on sent sous le doigt, et que l'on discerne quand on s'approche. S'il donne à la *brocca di testa* de l'une des Grâces la forme d'une fleur, il cisèle les fleurs comme les bijoux : le buisson de roses qui est derrière les madones des Uffizi et du Louvre a la fixité de l'airain. Regardez les roses qui tourbillonnent autour de Vénus : point de pulpe fraîche où la sève affleure, point de moelleux ou de velouté ; le dessin découpe les pétales à l'emporte-pièce. Un réseau métallique, posé par un pinceau à fine pointe, emprisonne les choses.

On devine ce qu'est dans cet art le dessin du nu. Botticelli, dans sa période profane, a beaucoup dessiné d'*ignudi*, depuis celui de Julien songeant, d'arabesque imprévue, jusqu'aux innombrables damnés de l'*Inferno*. Mais le corps féminin surtout a séduit son pinceau comme..... l'inconnu. S'il est vrai, selon Vasari, qu'il ait

Cliché Alinari.

COURONNEMENT DE LA VIERGE : DETAIL.
(Florence, Galerie ancienne et moderne.)

peint beaucoup de Vénus perdues, l'*Anadyomène* et la *Vérité* nous restent, sans compter les trois *Grâces*, *Primavera* et *Flore*, dont la gaze transparente, aux plis fluides, souligne la nudité qu'elle a l'air d'atténuer. Gracile, élancée, d'épaules très tombantes, penchant la tête dolemment, la femme serait comme un roseau flexible, si le dessin, qui cherche à serrer de près la structure interne, n'atténuait l'impression de fragilité. Rien d'antique : la statue médicéenne dont il s'inspire pour la Vérité et Vénus naissant prend une minceur gothique *alquanto dura e crudetta* : il s'y insinue un lointain parfum d'ascétisme. Ce n'est plus Vénus aux larges flancs, mère des hommes et des dieux, mais une jeune fille aigrelette. Même pour la femme il ne sait pas faire rond. Ces nus peu chargés de chair sont chastes, ou s'il y pénètre une volupté, elle reste si fine, si délicate ! Les mains de la Madone, aux longs doigts effilés, détachés et mobiles en leurs nodosités, ne soutiennent pas l'Enfant divin, qui lui-même ne pèse point : le pondérable est absent de cette œuvre. Elles ont, pour l'amuser, pour s'enlacer dans le chœur des Grâces ou rythmer leur cadence, des manières affectées. Il y a déjà ici cette recherche de l'expression des mains, qui deviendra sublime dans la *Cène* de Léonard.

A la tête ronde et comme aplatie des femmes de F. Lippi se substitue l'ovale allongé, le front très haut, à la florentine, à demi recouvert d'un voile transparent, l'arc fin des sourcils lancés d'une seule volée et si haut, que là-dessous se loge un air de méditation profonde. Comparez le sourcil

bas et droit des statues antiques ou des figures de Giotto. Aucun scrupule de correction, du reste : la figure de Vénus dans le *Printemps* est nettement dissymétrique, c'est le sentiment seul qui en a réglé le canon. Parfois le dessin du menton carré, de la bouche et des narines est serré de si près, que l'expression, tyrannisée par la ligne, se crispe : le sourire contraint de Primavera devient le bêlement d'une chevrette qui court le pré. S'il y a peu de sourire dans cette œuvre, ce n'est peut-être pas complexion mélancolique chez l'artiste : c'est constriction du dessin. Sauf chez les petits faunes du *Songe de Julien* la ligne n'y connaît pas le libre épanouissement. Ces créatures souffrent du mal de ceux dont l'effusion reste emprisonnée aux mailles d'un dessin implacable, à la fois volontaire et inquiet.

Inquiet, jusqu'à poursuivre l'insaisissable : la quintessence du mouvement. Là est son effort dernier et sa définitive défaillance. Représenter par les lignes immobiles la forme qui se meut, c'est bien la grande recherche de Florence depuis Paolo Uccello et Filippo Lippi, mais aucun ne l'avait poussée jusque-là. Il n'est même pas sûr que tous les personnages au repos soient d'aplomb sur leur axe : telle la Vérité, tête levée, bras levé, posée sur un seul pied comme un oiseau en nostalgie des cieux. Mais les autres ? C'est la marche sautillante, saccadée, de Judith et de sa servante : deux petits coups de vent qui passent sur la campagne. Coup de vent aussi, dans la prédelle de l'Académie, Salomé portant la tête de Saint-Jean. Dans l'*Annonciation* des Offices l'ange n'est pas à genoux : il

Cliché Hanfstaengl.

LA NATIVITÉ.
(Londres, National Gallery.)

s'agenouille, et la synthèse du mouvement n'est pas faite. Sur un beau dessin des Uffizi trois anges sont surpris en plein vol, en plein ciel, légers comme des émanations de l'air; la fresque de Luini au musée Brera, *Ste Catherine ensevelie par les anges*, en surpassera seule le je ne sais quoi de plané. Alberti l'avait écrit: « De tous les mouvements, les plus agréables et qui davantage paraissent vivre sont ceux qui s'élèvent en l'air ». Aussi les *Grâces* effleurent-elles à peine l'herbe: le dessin essaie d'échapper à son inéluctable fixité pour traduire l'instable où la danse les suspend. L'axe de leur corps penche, leur tête penche, leurs fins talons se soulèvent: ce sont trois secondes fixées. Rappelons-nous, par contraste, la *Salomé* de Giotto à Santa-Croce: campée fortement sur le sol, nous savons qu'elle danse, et nous le croyons parce que ses bras s'agitent et qu'on voit le musicien, mais nous ne voyons pas la danse. La *Salomé* de Filippo Lippi, seule, avait commencé à s'enlever, aux parois du Dôme de Prato. Mais ici, dans le *Printemps*, le mouvement qui suggère le mieux l'instabilité est préféré au mouvement réel: c'est de l'instantané. L'équilibre viendra peut-être, mais à cette sécurité définitive Botticelli préfère les modes passagers qui la précèdent. De bien peu de ces attitudes on peut dire qu'elles étaient inévitables: elles sont résultat d'une analyse méthodique, de la part d'un florentin qui croit que l'intelligence abstraite a la capacité de saisir le flot mouvant de la vie que nous révèle l'intuition.

De là le malaise de ces personnages et de nous-mêmes

qui les regardons. Sur la mer qui remue en petites vagues pressées, la conque de Vénus remue, et Vénus remue sur la conque : mobilis in mobili ! Si elle ondule, c'est que précisément elle veut personnifier la mouvance des flots d'où elle vient de naître. L'air indiscernable est lui aussi personnifié, et comme ces personnages restent des fonctions, le pinceau capte leur souffle au sortir de leur bouche gonflée, en un faisceau visible d'énergie. Leur enlacement inextricable dans la *Nascita* est un effort ingénu de ce dessin pour nous montrer le tourbillon des vents. Comme le voulait Alberti et parce qu'il le voulait, tout s'émeut chez cet Agostino di Duccio de la peinture : les cheveux qui flottent, les flammes des Enfers, celle des cierges mystiques, qui décrit de longues girandoles, les fins tissus surtout, que l'on voit « ondeggiare » ou bouillonner autour des corps comme aux bas-reliefs de l'oratoire de San-Bernardino à Pérouse. Incroyable est ici, comme chez Agostino, la virtuosité des volutes où la gaze, presque aérienne, s'enroule et se déroule, puis s'affaisse lentement : les Grâces sont vêtues de paraphes diaphanes, celle de gauche semble ornée d'une petite queue chevaline que le vent gonfle ou soulève. Nous savons bien que l'antiquité a donné les modèles dans les ménades de ses bas-reliefs bachiques, sur les sarcophages ; mais, précisément, sur la nudité des Grâces et des anges ils ont jeté les tuniques des ménades. C'est de la graphie vagabonde, presque enivrée, tout en gardant du style.

Ce n'est pas que Botticelli soit philosophiquement frappé

DANTE ÉBLOUI ET BÉATRICE.
(Dessin pour la *Divine Comédie*. (Paradis.)

du *fieri* universel : il veut le recréer par amour de la forme rare, de l'arabesque précieuse. Ce sont les mystères de son art qu'il approfondit, non celui des choses. Mais cet art assume là ingénument, gravement, une contradiction qui gâte tout : il est précis, statique, et il affronte le dynamisme des choses ! Héritier de la technique sculpturale qui arrête la forme dans la matière dure, marbre ou bronze, il veut appréhender le moment, capter l'élan, fixer l'impondérable. Mais il est trop jeune pour ces audaces, que seul l'art moderne a pu se permettre. Tout son effort aboutit à donner, non l'image, mais la simple idée du mouvement : autour de Vénus les flots restent saisis en de petits accents circonflexes; voilà la mer aux molles intumescences emprisonnée dans une vaste résille de laiton : c'est la mer d'un orfèvre ! Quand il s'agit de donner au voile des nymphes la subtilité d'un souffle, la transparence de l'air, le pinceau reste pointu : il grave des remous. Pour exprimer le flou d'une natte chaque cheveu est posé à côté de l'autre, comme un fil que l'on suit, et l'addition ne fait pas toujours un total, même à force d'amour. Là où il faudrait poser la touche Botticelli trace implacablement la ligne ; ce dessinateur-sculpteur n'a donc pas pu trouver les secrets « pittoresques », puisque son art, qui vise souvent à l'impression fugitive, reste obstinément déterminé.

En définitive, Botticelli, borné dans ses moyens, infini dans ses vœux, est encore plus poète qu'artiste. Toute son œuvre est un peu inadéquate à l'intention : on y sent de

l'inexprimé, de l'au-delà qui voudrait venir vers nous, une confidence qui n'a pas trouvé ses mots. C'est le principe secret de son attrait, attrait de tout ce qui suggère au lieu d'exprimer, et de son apparente mélancolie. Or nous aimons ceux qui paraissent nous prendre pour confidents, et aux œuvres de demi-mot nous prêtons beaucoup de nous-mêmes. C'est précisément la grande chance de Botticelli que l'ingénue gaucherie de son art ajoute pour nous à la profondeur du sentiment, à la subtilité de la pensée et à l'air de recherche inédite. Encore mêlée de passé, miroir de l'histoire et de l'art de son temps, son œuvre paraît par surcroît tout près de nous. Ainsi son inquiétude, en le faisant échapper à une trop stricte chronologie, nous permet de nous approprier le mot de Léonard qui fut son ami : « Il nostro Botticello ».

TABLE DES GRAVURES

La Fortezza (Florence, Musée des Offices)..... 9
Saint Sébastien (Musée de Berlin)..... 13
Le retour de Judith (Florence, Musée des Offices)..... 17
Mars et Vénus ou le Songe de Julien (Londres, National Gallery)..... 21
L'Adoration des Mages (Florence, Musée des Offices)..... 25
L'Adoration des Mages : détail (Florence, Musée des Offices).. 29
Pallas et le Centaure (Florence, Palais Pitti)..... 33
Saint Augustin (Florence, fresque de l'église d'Ognissanti)... 41
Madone du Magnificat (Florence, Musée des Offices)..... 45
Les filles de Jéthro et Moïse : détail de la Jeunesse de Moïse (Rome, fresque de la chapelle Sixtine)..... 49
La purification du Lépreux (Rome, fresque de la chapelle Sixtine) 53
Le châtiment de Coré, Dathan et Abiron (Rome, fresque de la chapelle Sixtine)..... 57
La Primavera (Florence, Galerie ancienne et moderne)..... 65
La Primavera : détail (Florence, Galerie ancienne et moderne). 73
La naissance de Vénus (Florence, Musée des Offices)..... 77
Les Vertus offrant à Giovanna Degli Albizzi leurs présents (Fresque, Musée du Louvre)..... 81

La Calomnie (Florence, Musée des Offices)..... 85
La Madone entre Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste (Musée de Berlin)..... 89
Madone de Saint Barnabé (Florence, Galerie ancienne et moderne)..... 97
Madone à la Grenade (Florence, Musée des Offices)..... 105
Lamentation sur le corps du Christ (Munich, Pinacothèque)... 109
Couronnement de la Vierge : détail (Florence, Galerie ancienne et moderne)..... 113
La Nativité (Londres, National Gallery)..... 117
Dante ébloui et Béatrice, dessin pour la *Divine Comédie* (Paradis)..... 121

TABLE DES MATIÈRES

I. — La complexité du sujet. — la méthode..... 5

II. — L'évolution de botticelli. — Années d'apprentissage, 1444-1474. — Au service des Médicis, 1474-1481. — Le séjour à Rome, 1481-1483. — La seconde période médicéenne, 1483-1490. — Le déclin : L'influence de Savonarole et l'inspiration de Dante, 1490-1510..... 8

III. — Le génie et l'art. — L'inspiration profane et le sentiment chrétien. — L'observation et l'idéal. — La qualité de la pensée et du sentiment. — La composition, la couleur. — Le dessin en lui-même, le dessin du nu, le dessin du mouvement. — Conclusion..... 87

592-23. — Corbeil. Imprimerie Crété.

87-82160

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 3231